HISTORIA GENERAL
DE LAS
LITERATURAS HISPANICAS

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION

DE

D. GUILLERMO DIAZ-PLAJA

CON UNA INTRODUCCION

DE

D. RAMON MENENDEZ PIDAL

VI

LITERATURA CONTEMPORANEA



EDITORIAL VERGARA

BARCELONA

Depósito legal: B. 3.803-1968

1968.-TALLERES GRAFICOS ARIEL, S. A., AV. J. ANTONIO, 108, ESPLUGUES DE LLOBREGAT (BARCELONA)

LOS PRECEDENTES DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

por

RODRIGO FERNANDEZ CARVAJAL

El pensamiento español en la segunda mitad del siglo XIX (1854-1902)

INTRODUCCION

Las dos primeras partes de este trabajo * nos han traído hasta 1854, fecha políticamente crucial y también importante en la historia de las ideas. En este año se cancela la década moderada, asentada en la primacía doctrinaria de las clases medias como depositarias de la razón política, pero sin que exista un sucesor que recoja la herencia. El viejo Progresismo está gastado y carece ya de toda sugestión, la Democracia es todavía demasiado joven y sospechosamente radical para muchos y la Unión Liberal un típico partido personalista. Hay, pues, un vacío que excita a la definición de dogmas nuevos, a la reacuñación de los viejos y a las importaciones foráneas, muchas veces superficiales y apresuradas. Por un lado, las invocaciones genéricas al liberalismo ya no seducen. A estas alturas del siglo la idea liberal es, si no totalmente mostrenca, cuando menos admitida por muchos y, por consiguiente, necesitada de algún adjetivo que la perfile si se quiere hacer de ella una fuerza realmente aglutinante. Por otro lado, la necesidad de cierta transacción con el "espíritu de la época" es algo que está presente, cuando menos desde el manifiesto del conde de Montemolín (1845), en el ánimo de la mayoría de los hombres de mentalidad tradicional, sean isabelinos o carlistas; pero es necesario precisar el límite de esta transacción y formular los dogmas y principios que deben sustraerse a ella como no susceptibles de comercio político.

Resultado de estas tentativas de búsqueda y reajuste son una serie de corrientes ideológicas y políticas bastante difíciles de agrupar. Intentaremos hacerlo sobre la base de una distinción en dos etapas, que aunque extraídas de la historia política tienen repercusiones y correspondencias evidentes en el plano ideológico.

* Véanse los tomos IV y V de la presente Historia General de las Literaturas Hispánicas.

I. — DE LA REVOLUCION DE JULIO A LA RESTAURACION (1854-1875)

En los tres años siguientes a la muerte de Donoso Cortés (esto es, de 1854 a 1857) brotan sobre el haz de la vida intelectual española una serie de manifestaciones significativas que conviene poner en conexión. A través de ellas veremos constituirse algo así como el elenco de las *dramatis personae* que van a representar, en un continuo juego de polémicas doctrinales con frecuentes derivaciones y concomitancias políticas, la historia intelectual de España durante la segunda mitad del siglo. Más adelante, en torno a 1876, se suman a las corrientes ideológicas ya constituidas (krausismo, hegelianismo, tradicionalismo y escolástica), otras tres orientaciones nuevas: el neokantismo, el positivismo y el "vivismo" armonizante e historicista de Laverde y de Menéndez Pelayo. De todas ellas trataremos en secciones independientes, siguiendo el orden de su progresiva aparición. Conviene, sin embargo, comenzar indicando los antecedentes de la citada en último término, ya que como proyecto siempre aplazado, o si se quiere como arco que nadie se decide a tensar, vive en vida latente entre 1854 y 1876.

En resumen, el problema intelectual que se va a debatir entre estas direcciones de pensamiento se confunde con el problema mismo del ser nacional. Durante la primera mitad del siglo la lucha entre la España tradicional y la España avanzada y modernizante reviste formas bélicas —guerras carlistas— y formas doctrinales de alcance preferentemente político —controversias entre los constitucionalistas de Cádiz y el "Filósofo Rancio", o entre Gómez Hermosilla y el padre Vidal. Durante la segunda mitad cede, en parte, la polémica exterior y visible, pero se radicaliza e interioriza, transformándose en oposición religiosa y filosófica. Y a partir de 1834 el romanticismo añade a la polémica una fuerte coloración histórica. Cada una de las dos Españas busca, por unos u otros caminos, enlazar con la tradición nacional, interpretando e inventariando a ésta de manera que venga a respaldar las respectivas posiciones en pugna.

La "Oración inaugural", de Llorens y Barba (1854)

En orden cronológico, la primera de esas manifestaciones significativas es la "Oración inaugural" con que Llorens y Barba abre el curso de 1854 a 1855 en la Universidad de Barcelona. LLORENS Y BARBA, profesor de Filosofía afiliado a la escuela escocesa del sentido común en la versión modernizada por William Hamilton, únicamente publica este discurso en veinticinco años de docencia; sus demás obras son meros apuntes de clase editados póstumamente [1]. Se trata, pues, de un caso de "agrafía", no infrecuente en la vida intelectual de España; caso que tiene relativa explicación en la marcada inclinación socrática de

Llorens. Es en la relación directa con sus alumnos (Menéndez Pelayo, Torres y Bages, Giner de los Ríos, Rubió y Lluch) y con sus compañeros de claustro (Milá y Fontanals, Durán y Bas, Rubió y Ors) donde rinde su labor más eficaz.

Este carácter de excepcionalidad infunde a la "Oración inaugural" un superlativo interés y muestra hasta qué punto el tema abordado en ella —"el pensamiento filosófico es un producto del espíritu nacional"— era considerado central por Llorens. Por lo demás, la sugestión le viene del propio ambiente catalán, donde, como es sabido, hace fortuna en los años centrales del siglo la idea herderiana del *Volksgeist*, considerado como matriz de la obra literaria y del pensamiento filosófico. Tal pensamiento no es para Llorens "un nuevo elemento de la conciencia humana", sino "una forma especial que el contenido de la conciencia va tomando; por manera que la masa de ideas elaboradas por cada pueblo debe ser la materia sobre la cual se ejerce la actividad filosófica". Sin contacto con esa masa de ideas nacionales, no hay originalidad ni salud intelectual posible: "Cuando la civilización de un pueblo ha salido de sus corrientes primitivas; cuando la masa de sus ideas es más bien un agregado informe que un conjunto ordenado, y su energía natural se ha ido gastando en empresas poco meditadas o en imitaciones serviles, no hay que esperar que la importación de una doctrina filosófica venga a llamar a la vida a un cuerpo desfallecido y exhausto. Podrá acontecer en ocasiones que un sistema filosófico, que lisonjee la pasión, o se enlace con opiniones y prácticas favoritas, se propague fácilmente y aun tome cierto aire que haga sospechar la existencia de un pensamiento propio; mas, venidos al hecho, se desvanecerá esta apariencia cuando fijemos la vista en lo hondo de la sociedad donde esto aconteciere, pues allí descubriremos, o una degeneración de su constitución íntima, o un antagonismo entre el elemento propio y el extraño; accidentes todos que no pueden menos de traer a mal término la vida nacional" [2].

El juicio aquí formulado incluye un certero diagnóstico de la situación intelectual de España y una condenación de la terapéutica consistente en importar miméticamente filosofías extranjeras; se apunta en él, sin duda, contra el espiritualismo cousiniano y contra el krausismo. Pudiera pensarse, sin embargo, que la nacionalización filosófica propugnada por Llorens queda manca, porque de hecho, y a la postre, la verdad es que se contenta con otra importación: la de la filosofía escocesa. Ahora bien, Llorens entiende que esta importación es oportuna en cuanto la filosofía escocesa no constituye precisamente un sistema, sino tan sólo la modesta proclamación de la primacía del buen sentido y de la observación positiva. "¿Me será lícito indicar que a la observación psicológica y a la crítica a que ésta da origen podemos fiar la suerte de nuestro desenvolvimiento filosófico?" El retorno a la tradición cultural, la fidelidad al propio pasado, no son, pues, entorpecidos, sino fomentados por las enseñanzas de la "sencilla Escocia".

Así se salva la aparente incongruencia y queda, a la par, planteada la necesidad de acometer la fundación histórica de la filosofía nacional. Llorens no entra en el vidrioso problema de determinar las características de ésta; más bien parece que la considera como algo tan sólo en estado potencial, que habría de cultivarse a partir de los gérmenes contenidos en nuestros escritores no filosóficos: humanistas, ascetas, poetas. Él, personalmente, no parece inclinado a acometer este laboreo —era "hombre nacido para la observación interna", como dice Menéndez Pelayo [3], más que para la investigación histórica—; pero lo recomienda a su alumno Giner de los Ríos y lo sugiere (seguramente sin mediar entre ambos relación personal) a Menéndez Pelayo, que asiste ocasionalmente a su cátedra cuando cuenta tan sólo quince años y el maestro está ya próximo a la muerte [4]. Pero Giner y Menéndez siguen, después de su contacto con Llorens, rumbos muy distintos; aquél olvida la recomendación, por-

que en Madrid cae bajo la sugestión de Sanz del Río, cuyo intento de renovación filosófica de la conciencia española no se basa precisamente sobre la teoría del "espíritu nacional". Éste, en cambio, la retiene y potencia, porque en la universidad de Valladolid entra en relación con otro profesor de filosofía más afín a Llorens: Gumersindo Laverde.

Gumersindo Laverde y la filosofía hispánica (1852-1856)

Laverde, según propia declaración, se ocupa de la constitución de una filosofía auténticamente española desde 1852, esto es, desde sus tempranos diecisiete años de estudiante en Oviedo, y da la primera manifestación pública de su proyecto en el mismo año de la "Oración inaugural" de Llorens [5]. Sin embargo, la formulación extensa se retrasa hasta el 1 de octubre de 1856, fecha en que "El Diario Español", de Madrid, publica su artículo "De la filosofía en España" [6]. La intención del joven Laverde aparece aquí expresada claramente y reducida a un completo programa de trabajo. Laverde, en disidencia con la opinión predominante a mediados del siglo, piensa que la filosofía no tiene por qué ser en España importación exótica; es posible y deseable resucitar la "suma copia de riquezas" que la historia de la filosofía española ofrece a una investigación diligente. Aunque sean de alabar los esfuerzos contemporáneos por elevar el nivel de la filosofía en España, y especialmente los de Donoso y Balmes, todos adolecen de una circunstancia que les hace endebles como posibles puntos de partida para "las futuras disquisiciones del genio español". Tal circunstancia es "la que falta en el día a la mayor parte de las cosas de España, lo mismo a la legislación que a las ciencias y a las artes: el reanudar el pasado y el presente; el poner en correspondencia el movimiento contemporáneo con la tradición de los siglos anteriores, no solamente en el orden puramente lógico, sino también en el de las manifestaciones históricas". Para reparar este déficit, Laverde propone varios remedios, entre otros la publicación de una biblioteca de filósofos españoles y de una revista especializada a ella aneja y la celebración de certámenes en los que se premien las mejores monografías sobre el pensamiento nacional.

Así se abre una polémica periodística, puntualmente historiada por el padre Joaquín Iriarte [7], de la que aquí sólo interesa precisar el jalón inicial y certificar la casi absoluta esterilidad subsecuente. La idea de la biblioteca de filósofos españoles no cuaja, y resulta efímera la sección de "Filosofía Ibérica" que comienza a publicar la "Revista de Instrucción Pública" a fines del mismo año de 1856. Abundan en los cuatro lustros siguientes los elogios a boca llena de Vives, Fox Morcillo o Mariana, y aun los opúsculos que se consagran a éstos y otros autores; pero debe reconocerse que el movimiento de restauración historicofilosófica engendra obras de escasa calidad [8]. Laverde, que parecía por vocación llamado a conducirlo, tiene una biografía discontinua y una salud precaria. Veinte años después de su iniciativa se habría de expresar así en la Carta-Prólogo que precede a la primera edición de *La Ciencia Española,* de Menéndez Pelayo: "Es ciertamente para afligir al más insensible ver que en el último tercio del siglo XIX, cuando tanto ha avanzado en todas las direcciones el genio de la investigación histórica, aún esté casi enteramente inexplorada la ciencia ibérica de los pasados tiempos" [9]. Laverde cede en este punto la tarea de la hispanización filosófica a su gran discípulo, que la asume y prolonga durante unos años, hasta que finalmente vence en él la necesidad de la especialización y la predominante vocación de historiador y crítico literario.

¿Cuáles son, por debajo de posibles explicaciones anecdóticas, las causas de que acabe en este virtual fracaso la idea propugnada a mediados de siglo

por Llorens en Barcelona y por Laverde en Madrid? La causa última, por descontado, es el bajo tono general que en los días isabelinos tiene la vida intelectual en toda España. Pero más acá de esta causa última operan otras causas próximas. En primer lugar, la radicación excesiva de la vida intelectual en Madrid, que, como toda ciudad absorbentemente política, vivía en una pura y lacerante actualidad poco propicia al desarrollo del sentido histórico. Es significativo que tanto Llorens como Laverde sean escritores decididamente regionales, fuertemente afincado aquél en Barcelona y siempre añorante éste de su montaña cantábrica. En segundo lugar, y en conexión con lo anterior, se ha de observar que los grandes avances de la historia de la filosofía que se cumplen en Francia durante estos años —me refiero a Francia porque ella es, evidentemente, nuestro principal modelo europeo, salvada la filiación germánica del krausismo— tienen por promotor a Víctor Cousin y por filosofía animadora a su espiritualismo ecléctico. Cousin, por razones profundamente arraigadas en su pensamiento, asigna a la historia de la filosofía una alta misión de comprensión imparcial del pasado y de pacificación social [10]. Ahora bien, en España el espiritualismo ecléctico, sobre ser adventicio, está aún más condicionado que en Francia por factores políticos. Es, como dice Menéndez Pelayo, una filosofía propia "para solazar los ocios de ministros en desgracia", y mal podía suscitar investigaciones rigurosas. En fin, las filosofías socialmente dominantes (krausismo, tradicionalismo y escolástica) tampoco dan pie, por las razones que precisaremos, a la hispanización propugnada por Llorens y Laverde.

Sanz del Río en la Universidad de Madrid (1854); el movimiento krausista

El año 1854 —que es el de la muerte de Schelling y el del Congreso de Ciencias Naturales de Gotinga— señala en Alemania el derrumbe vertical de la filosofía idealista, sustituida por una eruptiva invasión de materialismo científico, representado en una serie de resonantes libros de Vogt, Moleschott y Büchner. El mismo año tiene en España, por obra de nuestro primer filósofo germanizante, SANZ DEL RÍO, una significación radicalmente contraria; el idealismo alemán, del que hasta entonces apenas si nos habían llegado algunos ecos amortiguados a través de Cousin y demás intérpretes franceses e italianos, adquiere vigencia en la vida universitaria española y pasa a ser una poderosa e influyente fuerza intelectual.

A su modo, Sanz del Río se plantea el mismo problema que Llorens y Laverde: hacer que España se eleve a un pensamiento filosófico genuino. Pero la solución que apunta es profundamente diferente, pues no consiste en una reactivación del "espíritu nacional", sino en la asimilación del "racionalismo armónico" de Krause, en el que Sanz del Río cree ver el perfecto resumen del idealismo alemán: "La crítica del conocimiento humano, de Kant; la sustancialidad y la actividad espontánea del sujeto, de Fichte; el paralelismo del sujeto y del objeto bajo formas elementales análogas, de Schelling, y la vitalidad interna y el movimiento rítmico, dialéctico, del pensamiento absoluto, desde pensamiento abstracto a idea concreta, de Hegel, son recibidos y reconstruidos en el racionalismo armónico de Krause, pero son juntamente reformados y limitados bajo un realismo unitario superior, y con esto, además, son acercados a la vida y utilizados para el destino superior de la Humanidad" [11]. Esta dimensión armonizadora y humanista importa sin duda mucho en Sanz del Río, y explica en gran parte el porqué de su caprichosa elección, determinante de la prolongada e impregnadora vigencia del krausismo entre nosotros.

Orígenes progresistas del krausismo español. — La gestación del krausismo, sin embargo, se remonta a 1843 y está vinculada a la contienda entre los partidos progresista y moderado. Ya indicamos oportunamente que cuando en el año 1835 se inaugura el Ateneo de Madrid —y con él, podemos decir, la vida intelectual al estilo romántico, con torneos oratorios en los que se despliegan, casi como alfombras de bazar, las ideologías de última hora— el predominio intelectual corresponde netamente al partido moderado; frente a él, el progresismo ostenta una ruda simplicidad, con la filosofía utilitaria de Bentham como única y ya un tanto ajada cobertura. Esta situación de desventaja era, evidentemente, un motivo de preocupación para el partido del progreso; si no para su jefe, Espartero, no muy capaz de apreciar tales sutilezas, sí, cuando menos, para algunos de sus colaboradores. El más prominente de ellos en el orden intelectual es el jurista don Pedro Gómez de la Serna, que ocupa de mayo a noviembre de 1843 la cartera de Gobernación —de la que dependían los servicios de Instrucción Pública— bajo las dos sucesivas presidencias de Gómez Becerra y Joaquín María López. Y es Gómez de la Serna quien refrenda, con fecha de 8 de junio de ese año, un decreto por el que se nombra a Sanz del Río profesor interino de historia de la filosofía en la universidad Central, que fundada en 1836 para sustituir a la universidad de Alcalá da entonces sus primeros pasos. El decreto pone como condición expresa para el ejercicio de la nueva función que Sanz del Río pase dos años en Alemania, perfeccionando en las "principales escuelas" sus conocimientos filosóficos [12]. Pero, de hecho, las "principales escuelas" quedan reducidas a dos profesores de Heidelberg, ambos krausistas: Von Leonhardi, yerno de Krause y cultivador de los aspectos metafísicos del sistema, y Röder, estudioso de la filosofía del derecho y del derecho penal. Con ellos permanece Sanz del Río año y medio, hasta su regreso a Madrid a finales de 1844.

Inútil es evocar la multiplicidad y riqueza de direcciones de pensamiento existentes en la Alemania de entonces. "En tres años, de 1842 a 1845 —escribe Carlos Marx—, se hizo más tabla rasa en Alemania que en tres siglos fuera de ella" [13]. La diversificación del hegelianismo en diversas corrientes de izquierda y de derecha, las conferencias de Schelling en Berlín, el magisterio aún subsistente de algunos románticos y la "vuelta a Aristóteles", que ya empezaba a propugnar Trendelenburg, podrían haber significado para Sanz del Río otras tantas excitaciones y sugerencias. Pero las atraviesa todas a pie enjuto para adentrarse en las tinieblas místicas de Krause, sin duda porque va a Heidelberg a buscar algo que ya había encontrado en Madrid: una filosofía que, a su entender, compendia todo el idealismo alemán, y que le parece además especialmente adaptable a España. Krause y su "racionalismo armónico" se le habían deparado como dotados de tan preciosas notas cuando entra en primer contacto con ellos; por lo menos desde 1838, fecha en la que seguramente conoce el *Cours de Droit Naturel*, de Heinrich Ahrens, cuyo prefacio está fechado en Bruselas a fines del año anterior. De la mano de Ahrens, pues, llega Sanz del Río al conocimiento de Krause, y de su mano llega también al conocimiento personal de los krausistas de Heidelberg, ya que en el viaje a Alemania pasa previamente por Bruselas, seguramente con el exclusivo designio de visitarle [14].

Este contacto previo con Ahrens y con el ambiente universitario de Bruselas nos pone en la pista de la significación sociológica del krausismo en España. Bélgica, recién constituida en reino independiente, ofrece en estos años ciertas analogías con España. Tanto allí desde 1830 como aquí desde 1834 se trata de construir en todas sus piezas una monarquía liberal, pero sobre la realidad de unos países de predominante tradición católica. Fracasado el intento conservador del Estatuto Real, los hombres del partido progresista español elaboran la Constitución de 1837, directamente inspirada en modelos extranjeros y espe-

cialmente en la Constitución belga de 1831, y se disponen a erigir sobre nuevas bases la instrucción pública y, en general, toda nuestra vida académica. Pero los prestigiosos cursos del Ateneo son terreno ocupado por los moderados, partidarios del eclecticismo y del doctrinarismo francés, y las sucesivas juntas directivas de la institución bloquean sistemáticamente la admisión de profesores progresistas, llegando incluso a suprimir la cátedra de Derecho Político Constitucional —acreditada por los cursos de los moderados Donoso, Pacheco y Alcalá Galiano— para evitar que pudiera llegar a ocuparla el progresista Corradi [15]. Sin duda, Gómez de la Serna trata de compensar esta inferioridad en la "docta casa" nutriendo con cierto sentido progresista la Universidad recién planteada y en fase de organización, y en tal intento la docencia de Sanz del Río —inspirada en fuentes alemanas aún inéditas entre nosotros y, por lo tanto, aureoladas de una sugestión superior a la de las exhaustas fuentes francesas— habría de ser capítulo principal.

Aquí, el ejemplo belga entiendo que influye decisivamente. En el mismo año de 1834 los obispos belgas restauran la Universidad de Lovaina, y como réplica, y por iniciativa del jefe del partido liberal, Verhaegen, abre sus aulas la Universidad Libre de Bruselas. Esta universidad tiene, como la de Madrid, una significación secularizadora y avanzada respecto de la vida universitaria nacional. Las enseñanzas de filosofía son confiadas a los profesores alemanes Schliephake y Ahrens, ambos krausistas, que profesan allí hasta 1846 y 1848, respectivamente. Un discípulo belga, Tiberghien, sustituye a Ahrens y prolonga la tradición krausista en Bruselas hasta fines del siglo. "Independientemente de la verdad que yo buscaba —escribe Tiberghien—, veía claramente que la doctrina de Krause se armonizaba con la misión de la Universidad de Bruselas y que satisfacía plenamente las aspiraciones de la sociedad contemporánea" [16]. Tiberghien, cinco años más joven que Sanz del Río, encuentra en Krause lo mismo que el filósofo español: una doctrina conciliadora y armónica, quizás apta para secularizar y liberalizar paulatinamente a un país de tradición eclesiástica y escolástica. Su obra habría de tener, por cierto, amplísima difusión entre nosotros; en 1883, Hermenegildo Giner de los Ríos equipara su influencia con la del mismo Sanz del Río [17], y en 1912 recuerda que "los volúmenes que escribió Tiberghien se puede afirmar que fueron los cooperadores más importantes que tuvo Sanz del Río para la obra redentora de emancipación del espíritu en las clases intelectuales de nuestro pueblo", hasta tal extremo que "llegan a ser en la juventud académica que se preparaba para las lides de las oposiciones a cátedras lo que son en el momento presente las obras filosóficas de Ribot" [18].

Personalidad y carácter de Sanz del Río. — Las razones sociológicas apuntadas no bastan, desde luego, a explicarnos el éxito del krausismo español. La personalidad de Sanz del Río opera también decisivamente y contribuye a infundirle un cierto aire entre arrebatado y hermético que se transmite de maestros a discípulos durante tres o cuatro generaciones universitarias, aun después del desvanecimiento de la escuela como cuerpo doctrinal cerrado en los primeros años de la Restauración. Incluso en nuestros días no sería difícil rastrear hasta Sanz del Río —aguas arriba de la "Institución Libre de Enseñanza", fundada por su predilecto discípulo Giner— el hontanar de ciertos hábitos mentales y también de conducta y lenguaje, propios de toda una estirpe de intelectuales españoles.

En los mediocres tales hábitos tendían a la untuosidad rebuscada y a la pasión sectaria encubierta con una ceniza de corrección que delataba, más bien que ocultaba, el fuego. En los excelsos por su atractivo socrático (Giner, Cossío) o por su integridad moral (Azcárate), esas cualidades negativas cedían total o casi totalmente. Pero no es mi propósito demorarme ahora en la captación

de unos u otros matices. Tan sólo quiero precisar que, contra lo que ocurre en otras corrientes de pensamiento más impersonales, el krausismo español implicaba un muy definido temple afectivo y emocional contrapuesto al temple español medio, y que en esta atmósfera hemos de imaginarnos siempre inmersos a sus hombres y a sus escritos para comprender la razón de su influencia y también la razón de las vivísimas reacciones que contra ellos se levantan.

JULIÁN SANZ DEL RÍO (1814-1869) es castellano de Soria, pero recriado en Andalucía bajo la tutela de un tío sacerdote (anotemos que castellanos y andaluces —y muchas veces ambas cosas a la vez: la una, por nacimiento, y la otra, por afinidad espiritual— han de ser los más destacados hombres de la Institución; piénsese, por citar sólo dos, en Giner y en Antonio Machado). En el Seminario de Córdoba cursa el latín y la filosofía escolástica y continúa sus estudios en el Sacro-Monte granadino y en la Universidad de esta ciudad, donde se doctora en Derecho Canónico a los veintidós años. En Sacro-Monte deja, a decir de Menéndez Pelayo, fama por su piedad y misticismo y algo también por sus rarezas. Su educación es, pues, eclesiástica, y cierto pliegue eclesiástico y circunspecto quedará en él de por vida [19].

Al año siguiente del doctorado imprime unos *Apuntes sobre diezmos*, su primera obra, y desde entonces su vida transcurre preferentemente en Madrid, hasta que en 1843 emprende, vía París y Bruselas, viaje a Alemania. Ya en estos primeros años debió de destacar su personalidad introvertida y ascética, en contraste con el superficial Madrid de la época romántica. Cuando al volver de Heidelberg se retira a vivir al pueblo toledano de Illescas, alegando que no se considera todavía preparado para el desempeño de la cátedra, Sanz del Río suscita en sus amigos una admirativa sorpresa. En el retiro, que coincide exactamente con la década moderada, pienso que no debieron de influir tan sólo motivos de modestia, sino la evidente incomodidad o imposibilidad que para la exposición de sus ideas habría de encontrar Sanz del Río bajo la nueva situación política. A finales de 1844 ya Narváez preside el ministerio y es ministro de Gobernación Pedro José Pidal, político de muy distinta orientación que Gómez de la Serna.

En Illescas, Sanz del Río vive austeramente, lee y relee a Krause y practica gimnasia sueca. Una vez por mes visita Madrid, donde se reúne con un pequeño grupo de amigos en una casa de la calle de la Luna, residencia del abogado Guzmán Santos Lerín. A las reuniones concurren Álvaro de Zafra y Ruperto Navarro Zamorano, con los que ya se nos aparece ligado en un grupo semejante antes del viaje a Alemania. Sanz del Río habría de gustar toda su vida de esta frecuentación intelectual en círculos estrictos, adecuados a su modo de ser taciturno e insinuante.

En ellos y en su cátedra, a partir de 1854, imparte un magisterio que se refleja en la opinión general con luces diametralmente contrarias. Para los secuaces, Sanz del Río es el perfecto maestro, lleno de elevación intelectual y de generosidad humana; para los antagonistas, un espíritu sectario y angosto. A un siglo largo de distancia, y relativamente serenada la contienda, quizá pueda situarse el juicio en terreno más alto. Abstención hecha del contenido de su doctrina, me parece que Sanz del Río tiene en su haber un mérito innegable: hacía vida universitaria y filosófica en un tiempo y en un ambiente social en que la cátedra era casi siempre —como unos años antes denunciaba Balmes— simple peldaño para acceder a otras funciones más brillantes y remuneradas. Recórtese la silueta de un filósofo y póngase sobre el fondo de *La Corte de los Milagros*, de Valle-Inclán, feroz pero no demasiado injusta caricatura del Madrid isabelino; el efecto forzosamente tenía que resultar seductor para muchos jóvenes, y tanto más cuanto que carecían —cuando menos hasta

Francisco Javier Llorens y Barba, retrato que se conserva en el *Ateneo Barcelonés*.





Emilio Castelar y Ripoll (fotografía y firma autógrafa).



Francisco Pí y Margall y Pedro Mata en una de las orlas conmemorativas de las Cortes Constituyentes de 1869.



Gabinete de lectura al aire libre (dibujo de Ortego para el «Museo Universal», 1858). Abuelo, padre e hijo leen cada uno su periódico, de diversa y aun opuesta tendencia política. La politización de la sociedad española en el siglo XIX fue extraordinaria y tuvo un intenso aunque tardío reflejo en la literatura.

Tres personalidades de la Institución Libre de Enseñanza: Ricardo Rubio, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío (de izquierda a derecha). Cossío sucedió a Giner al frente de la Institución.

Abajo, el despacho de Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza, tal como se conservaba en 1933.





Gumersindo de Azcárate.

Dibujo de *Picarol* publicado por el semanario catalán «La Campana de Gracia», el 18 de febrero de 1911. Los dos obreros baceloneses comentan: «¿Saps por què l'enlairen tant, ara, en aquest home? — Sí, perquè ja és mort». (¿Sabes por qué lo levantan tanto, ahora, a este hombre? — Sí, porque ya ha muerto.)

que fray Zeferino González, vuelto de Filipinas en 1867, inicia su magisterio tomista en el convento de la Pasión sobre un mismo plano minoritario y amistoso— de seducciones comparables por parte de otras posturas intelectuales. Pero, por lo demás, entiendo que no puede dejar de reconocerse que el krausismo tiene, sobre todo en estos años iniciales, un cierto aire de secta, que se traduce en muy típicas formas exteriores. López Morillas, propenso a idealizar la escuela, describe este aire en un párrafo que no tiene desperdicio: "Los krausistas vestían sobriamente, por lo común de negro, componían el semblante a fin de que pareciera impasible y severo, caminaban con aire ensimismado, cultivaban la taciturnidad y, cuando hablaban, lo hacían con voz queda y pausada, sazonando sus frases con expresiones sentenciosas, a menudo de una rebuscada oscuridad" [20].

Era fatal que este puritarismo pedante suscitara una reacción virulenta, tanto más cuanto que no respondía exclusivamente, como dice López Morillas, a ingenua imitación de Sanz del Río, sino al mismo carácter mesiánico y soteriológico de la doctrina krausista. Hay en la primera mitad del siglo XIX, especialmente en Francia y en Alemania, una serie de falansterios intelectuales o políticos que pretenden poseer la panacea de la reconstrucción social de Europa y, en consecuencia, adoptan los modos y símbolos propios de toda secta. Recuérdese, para citar un ejemplo pintoresco y extremo, el chaleco abotonado por la espalda, que servía a los discípulos de Enfantin para hacerse recíproca y fraternalmente el favor de abrochárselo. España, cuya historia social y cultural está desfasada por razones políticas (nuestro siglo XVIII se prolonga en muchos aspectos hasta la muerte de Fernando VII), no conoce tales modos sino tardíamente. El krausismo y, en cierto sentido, también la democracia, tal como la entienden Fernando Garrido o Pi y Margall, son nuestras retrasadas prácticas de "religión secular". Frutos de la primera mitad del siglo que entre nosotros no maduran hasta la segunda mitad, en un tiempo en el que de fronteras afuera campean ya un industrialismo y un cientificismo harto prosaicos.

El magisterio de Sanz del Río se prolonga hasta su muerte en 1869 y tiene carácter especialmente intenso en el lustro anterior a la Revolución de septiembre. A través de él, lenta y regularmente, Sanz del Río va publicando algunos libros, originales o traducidos: en 1850, las *Lecciones sobre el sistema de la filosofía analítica de Krause;* en 1853, la traducción del *Compendio doctrinal de la Historia Universal,* del doctor Weber, su antiguo anfitrión en los meses de Heidelberg; en 1860, el *Análisis,* parte metafísica del *Sistema de la filosofía de Krause;* en el mismo año, el *Ideal de la humanidad para la vida,* que, aunque a nombre del maestro alemán, es, en realidad, una adaptación libre. Libros a los que deben añadirse diversos escritos póstumos y, desde luego, el *Discurso de inauguración de curso de 1857 a 1858,* que es su producción menos esotérica y mejor escrita [21].

Como se ve, la obra de Sanz del Río está por completo al servicio de la difusión de Krause. Diríamos que convierte la filosofía de éste en una "importación de choque", destinada a ganar en el ámbito español una muy definida batalla contra el positivismo, la escolástica y el tradicionalismo. No es, pues, de extrañar la réplica de los representantes de estas tendencias. La réplica de la primera es tardía, pues el positivismo no hace clima en España hasta la octava década del siglo; la de las otras dos es fulminante y se manifiesta, principalmente, en los varios escritos polémicos de Ortí y Lara (a partir del que endereza contra el *Discurso inaugural* desde la revista granadina "La Razón Católica" [22]) y en la resonante campaña llamada de los "textos vivos", conducida por "El Pensamiento Español", periódico fundado en 1860 por Navarro Villoslada.

De la lectura de estos escritos polémicos pueden deducirse, a mi entender, tres claras consecuencias. En primer lugar, aparece desvelado y neto el carácter heterodoxo del krausismo; tal carácter determina la lógica inclusión del *Ideal de la humanidad* en el Índice, por decreto de la Congregación del Santo Oficio de 26 de septiembre de 1865. En segundo lugar, son denunciados con justicia los rasgos sectarios a que antes aludimos; justicia, es verdad, perdida a veces por la desorbitación periodística. Y en tercer lugar quedan patentes, de rechazo, algunos aspectos particularmente lamentables de los escritores católicos españoles en esta séptima década del siglo: su excesiva y unilateral afición a la polémica, no acompañada (salvo el escriturista González Caminero y el neoescolástico fray Zeferino) de un espíritu científico desinteresado y tranquilo; su propensión a desplazar sobre el adversario las propias culpas, pues evidentemente la falta de una auténtica atracción científica y pedagógica en el campo católico contribuía a que gran parte de la juventud se acercara al krausismo casi como empujada por un rebote mecánico; y en fin, como secuela fatal de estas notas, cierta peligrosa inclinación a relegar al "brazo secular" la solución de la disputa. El brazo secular lo representa en 1867 el ministro de Fomento, don Manuel de Orovio, que, después de enconados debates en el Parlamento, refrenda el decreto de 22 de enero de ese año, por el que el profesorado de las universidades viene obligado a prestar un doble juramento de fidelidad a la doctrina católica y a la reina. Sanz del Río se niega a ello y con él sus discípulos o adictos Fernando de Castro, Nicolás Salmerón. Emilio Castelar, José María Maranges y otros. Todos son, consecuentemente. destituidos de sus cátedras.

Pero pocos meses después ocurre la revolución septembrina y con ella el retorno de los krausistas. En sus manos queda ahora, principalmente, la política universitaria del gobierno provisional. Ruiz Zorrilla ofrece a Sanz del Río el rectorado de la Universidad de Madrid, pero éste sólo acepta el decanato de la facultad de Filosofía y Letras. El rectorado, a indicación suya, lo ocupa su amigo Fernando de Castro, antiguo fraile franciscano y todavía por este tiempo sacerdote secular, aunque pocos meses después habría de romper definitivamente con la Iglesia. De Sanz del Río y de sus amigos procede el principio de libertad de enseñanza, proclamado por decreto de 21 de octubre de 1868.

Sanz del Río, enfermo desde hace tiempo, fallece al año siguiente. El entierro civil, en el que se leen las Bienaventuranzas, la parábola del Buen Samaritano y los mandamientos de la humanidad de Krause, constituye —como se puede suponer— una ceremonia resonante. Al revisar sus discípulos los papeles póstumos encuentran, repetidas con mucha frecuencia, estas siglas enigmáticas: M. C. Q. F. Después de largas hipótesis, en un manuscrito del propio Sanz del Río aparece la clave: *Mitis cum quadam ferocitate* —suave, pero con cierta aspereza [23]. En esta máxima resumía el ex seminarista castellano su experiencia de cómo se debe tratar a los españoles. Quizás esté también en ella, y en la cautelosa manera de transmitirla, el mejor resumen del *modus operandi* krausista: pedagogía nacional a largo plazo, afición a la cripta, calculada alternancia de mano blanda y mano dura.

LA DOCTRINA KRAUSISTA. — La doctrina cuyas primeras manifestaciones externas hemos examinado no resulta fácil de resumir. Sanz del Río —siguiendo la sugestión del propio Krause— intenta dotar a la filosofía de un lenguaje absolutamente técnico y riguroso. Pero carece, evidentemente, del talento verbal necesario para elaborar este lenguaje a partir del idioma español común, y a fin de cuentas lo que hace (al menos en las obras más sistemáticas) es trasponer violentamente la terminología del texto original; "una terminología incomprensible —a juicio de Windelband— que el mismo Krause acuña y que considera

alemana por antonomasia" [24]. La dificultad de Sanz del Río, y especialmente del *Análisis*, es, pues, una dificultad en segunda potencia, y no resulta extraño que motivara en su tiempo muchas críticas y parodias más o menos ingeniosas. Pero debe reconocerse, en cualquier caso, la deuda que nuestro español actual tiene con el lenguaje krausista, la flexibilidad que le infundió para expresar ideas abstractas. "Hay un sinnúmero de giros, de matices de expresión, hasta de vocablos —escribirá Unamuno en 1903—, que debidos a aquel movimiento han entrado en el curso general y se repiten a diario en la prensa misma" [25].

Este cuerpo cerrado de doctrina tiene, sin embargo, una clara función humanista y práctica, y ello tanto en Krause como en su discípulo español. Krause intenta fundar, sobre la base de una conciliación entre los grandes sistemas idealistas, una filosofía que sea auténtica ciencia de Dios. "La filosofía —resume Heimsoeth— no es para él ciencia profana, sino ante todo ciencia de Dios o teoría del Ente. La ciencia de lo finito sólo es posible sobre la base de un nexo racional con lo infinito; hasta la certeza de sí mismo que posee el yo tiene por cimiento la idea y la certeza de la vida divina. La ciencia primitiva es la de lo infinito; toda ciencia de lo finito es secundaria y condicionada; la finitud es un concepto negativo; lo infinito, el positivo" [26]. Pero esta posición inicial no debe interpretarse (cuando menos en la intención de Krause) como una simple declaración panteísta. Por el contrario, es esencial al sistema el intentar conciliar panteísmo y personalidad divina en un *tertium* que el propio Krause bautiza como "panenteísmo", o teoría de todo en Dios. Dios es, en cuanto "Ente originario", fundamento del mundo, y se revela a su través, pero en cuanto simplemente "Ente" le supera, liberado de toda oposición y dualidad, para realizar en sí la unidad de los contrarios. Así, pues, Dios y mundo, unidad y diversidad, se nos ofrecen en conexión orgánica. El mundo no existe sino merced a esa infinita actividad y a ese supremo Bien que es Dios, y Dios no vive sino en asociación y comunión con los seres finitos. Tal comunión se manifiesta preeminentemente en la humanidad racional, meta a la que trabajosamente se encamina la humanidad histórica.

De esta cordillera metafísica —reducida aquí al más escueto perfil— fluyen una filosofía de la historia, una ética, una filosofía del derecho y una pedagogía filosófica:

A) La *filosofía de la historia* dilucida las etapas del ascenso de la humanidad hacia Dios al hilo de la tradicional analogía con las etapas de la vida humana. Hay un primer estadio infantil o de indiferenciación, un segundo estadio juvenil o de oposición y otro tercero de madurez y armonía. La relación entre estos tres estadios es dialéctica, esto es, el último significa un momento de superación y armonía de contrarios respecto de los otros dos. En el primero, el hombre se nos depara como un ser rudimentario sumergido en el todo divino, sin conciencia alguna de diferenciación; consecuentemente, su visión de las cosas es confusa, y su mentalidad, embrionaria. En el segundo, el hombre ya se diferencia del contorno y opera sobre él para dominarlo. Perdida la unidad fundamental con Dios, propia del estadio inicial, el hombre "busca a Dios en cada particular criatura". Finalmente, en el tercer estadio descubre el hombre su propia unidad íntima, el Yo que como término superior se sobrepone a la diversidad de sus estados de conciencia; y la reflexión sobre esta unidad propia de conciencia le lleva al desvelamiento del Dios único, término que asegura la unidad del conjunto formado por todos los seres. Pero este desvelamiento no es definitivo y súbito, sino progresivo; la humanidad marcha en progreso necesario y constante hacia una edad de oro en la que el hombre adquirirá plena conciencia de Dios, de sí mismo y de sus semejantes [27].

Como se puede colegir fácilmente, en la filosofía de la historia de Krause y de Sanz del Río resuenan motivos comunes a muchas otras doctrinas del

tiempo: un optimismo progresista que recuerda a Comte, una concepción de este progreso como marcha ascendente de la humanidad hacia el Absoluto que recuerda a Fichte y un fraternalismo de probable raíz francmasónica.

B) En correspondencia con estos grandes temas, la *ética* de Krause es, en conjunto, predominantemente fichteana, esto es, montada sobre la autorrealización del Yo, concebido como voluntad autónoma y pura. Pero en ella aparece notoriamente rebajado el individualismo de Fichte, porque Krause subraya que esta voluntad, no obstante su autonomía y pureza, está destinada a integrarse en un sistema de sociedades naturales entre las que debe reinar armonía.

Aquí tocamos el punto clave del krausismo, cuando menos en los que respecta a sus repercusiones prácticas [28]. Entre el estatismo hegeliano y el individualismo de Fichte, Krause erige un vago federalismo anarquizante que recuerda a Prouhdon; en el complejo orgánico de asociaciones que constituye la humanidad, cada asociación tiene vida jurídica propia. Hay unas asociaciones de finalidad universal —la amistad, el municipio, la familia, la nación, la unión de todas las naciones—; hay otras limitadas, con fines definidos: la Iglesia, el Estado, los gremios y las asociaciones de carácter científico, pedagógico, económico. Mientras aquéllas constituyen el último fundamento de la moralidad, no pasan éstas de simples instrumentos; así, el Estado, cuya misión es realizar el derecho, sirve a la nación, asociación de finalidad universal. De aquí que el ideal de la humanidad nunca pueda cifrarse en el predominio de un Estado determinado sobre los demás, sino más bien en la federación de las asociaciones de finalidad universal, federación respetuosa de la peculiaridad y autonomía de sus miembros.

C) En dependencia de esta teoría ética y social, la *filosofía del derecho* de Krause no es individualista, y en esto se separa hondamente de Kant y de Fichte. Para Krause, el Derecho es el conjunto de condiciones internas y externas que hacen posible el que las asociaciones cumplan sus fines específicos; el Derecho es quien las eleva a auténtico "organismo moral" y él mismo constituye una totalidad objetiva. Noción ciertamente muy amplia. En primer lugar, porque si Dios y mundo viven en vida asociada, en conexión orgánica (según se indicó al hablar de la metafísica), existirá un primordial derecho de Dios, constituido por la totalidad orgánica de las condiciones, internas o externas, necesarias para realizar la vida racional, en la medida en que estas condiciones son dependientes de la actividad libre. Y en segundo lugar porque esta concepción del derecho no se ciñe a un ámbito específicamente moral, ya que abarca todo medio apto para la realización de un fin racional, aunque sea, por ejemplo, de índole artística o científica.

Nos explicamos bien, dados estos supuestos, la suma dificultad que representa el trazar una frontera entre moral y derecho dentro de la concepción krausista. Las fórmulas de Krause y de Ahrens son, en lo que toca a esta cuestión, ambiguas y fluctuantes [29]. Y nos explicamos también que el krausismo haya contribuido a fomentar un cierto sincretismo metódico entre el derecho, la política, la sociología y la economía, sincretismo contra el que habrían de reaccionar en Alemania Gerber y Laband, campeones del formalismo jurídico, en la segunda mitad del siglo.

Gurvitch precisa ambas deficiencias, y a ellas, principalmente, achaca la escasa influencia ejercida por el sistema krausista en la ciencia jurídica europea [30]. Quizá pudiera pensarse que en ellas está, por contraste, una de las claves de la influencia del krausismo en España. Una concepción del derecho que no acantona a éste dentro de fronteras demasiado nítidas se compagina mejor con la realidad de un país en crisis política, como la España de la segunda mitad del siglo pasado, que con unas estructuras ya estabilizadas y firmes como las de los otros países europeos. Además, a consecuencia de esa misma situación de crisis

política es grande la influencia de la Facultad y de los profesionales del Derecho sobre la orientación general de la vida española, notoriamente mayor que la de los filósofos *strictu sensu*. Por ello, importa mucho a los juristas abrir a su saber profesional horizontes amplios, capaces de abarcar la totalidad de la cultura. Téngase presente que el primer fervor krausista, ya antes de 1843, prende en un círculo constituido por juristas y que, aunque el magisterio de Sanz del Río estuviera incardinado oficialmente en la facultad de Filosofía y Letras, juristas son la mayor y mejor parte de sus discípulos y de los discípulos de éstos.

D) Como casi todas las otras ramas del idealismo alemán, el krausismo implica una *pedagogía*, esto es, una reflexión acerca de los medios de realización y difusión del ideal de perfeccionamiento de la humanidad por él postulado. Sanz del Río se hace eco también de esta pedagogía, principalmente en su discurso de apertura de curso de 1857 [31], que es una grave exhortación dirigida a la juventud de la Universidad Central para que cultive una ciencia sistemática y orgánicamente concebida dentro de la inspiración filosófica y religiosa krausista. Como observa Jobit, este discurso contiene una profunda intención renovadora bajo una forma todavía borrosa e incierta [32]. En él está ya implícita la necesidad de ciertas reformas institucionales que hagan posible la conversión filosófica propugnada. Reformas que diez años después habría de concretar en su discurso rectoral Fernando de Castro, plenamente identificado con Sanz del Río: libertad de enseñanza, inviolabilidad del magisterio y descentralización administrativa [33]. La revolución de 1868 consagra legalmente estos principios, y la constitución de 1869 (art. 24) dispone que "todo español podrá fundar y mantener establecimientos de instrucción o de educación sin previa licencia" [34]. Queda así posibilitado en teoría —la práctica, por descontado, iba a seguir otros rumbos— el ideal de la ciencia libre e independiente, al que ya se refería Sanz del Río un cuarto de siglo antes en una de sus cartas desde Heidelberg.

La concepción krausista de la educación es desarrollada especialmente por Ahrens en su *Derecho Natural*, libro de grandísima influencia en España. Parte esta concepción de que la ciencia no puede prosperar sino en régimen de libertad, y tan sólo a ella misma, por virtud de su interna progresión, compete corregir los errores en que pueda deslizarse. El Estado, pues, tiene a su respecto una mera función negativa; debe garantizar su desarrollo, pero sin intervenir con prescripciones o con prohibiciones. Salvo la garantía última de los exámenes para expedición de títulos, que por lo demás correrán a cargo de tribunales mixtos, la instrucción se dará, desde la escuela a la universidad, tanto en centros privados como en centros públicos. Por lo demás, todos estos centros deben ligarse en una organización federativa según los principios generales del krausismo; cada grado o rama de la instrucción formará un cuerpo especializado y celebrará asambleas periódicas.

Primeros discípulos de Sanz del Río. — El magisterio de Sanz del Río se refleja desde 1856 en varias tesis doctorales presentadas en la Universidad Central, pero el nacimiento de un "círculo filosófico" propiamente dicho corresponde a los primeros años de la década siguiente. Inicialmente hay una cierta variedad de tendencias, pues coexisten en él racionalistas y católicos liberales. Luego, la condenación de *El ideal de la humanidad*, en 1865, define claramente los campos y, de rechazo, aprieta las filas de los discípulos en torno al maestro.

Entre estos discípulos podemos distinguir, con Menéndez Pelayo, dos "generaciones u hornadas": una primera cuyos representantes más significados serían Canalejas y Castelar, y otra segunda constituida por Salmerón, Giner de los Ríos, Federico de Castro, Ruiz de Quevedo y Tapia [35]. En ambos grupos deben añadirse, a nuestro juicio, algunos otros nombres.

En la primera generación (de la segunda trataré más adelante), la acción de Sanz del Río es más difusa, salvo quizá la que ejerce sobre Francisco de Paula Canalejas, y se conjuga con otras influencias. En Castelar predominan, evidentemente, los motivos hegelianos sobre los krausistas.

Fernando de Castro y Pajares (1814-1874). — En Fernando de Castro y Pajares —nacido el mismo año que Sanz del Río— hay, más bien que discipulazgo, cierto sensible paralelismo de problemas espirituales e intelectuales. Ambos mantienen durante muchos años frecuente trato; Castro recuerda a Sanz del Río como "su inolvidable compañero".

Es difícil retratar a Castro en unas líneas. Cuando llega a Madrid con treinta años cumplidos, como opositor victorioso a una cátedra de historia en el Instituto de San Isidro, es un sacerdote estudioso y elocuente y, según parece, de religiosidad sincera. Había sido hasta entonces profesor del Seminario de León y, antes de la exclaustración, novicio franciscano en Valladolid. En los primeros años de estancia en la corte alcanza doble éxito en el ministerio sacerdotal y en la vida académica: capellán de honor de Isabel II y predicador de resonantes sermones, catedrático de la Universidad Central y autor de libros de texto muy difundidos. Pero al hilo de estos éxitos exteriores Fernando de Castro atraviesa una crisis interna, que le lleva primero a una censura acerba de la vida religiosa de España y finalmente al rompimiento formal con la Iglesia en 1870. Los motivos de aquella censura vienen inspirados por un fondo de ideas catolicoliberales, expuestas principalmente en el *Sermón predicado ante la corte en la fiesta del terremoto*, del año 1861, y en el *Discurso sobre los caracteres históricos de la Iglesia española*, leído en 1866 con ocasión de su ingreso en la Academia de la Historia [36].

En el *Sermón*, que determinó su jubilación como capellán de honor, Castro hace una crítica moralizante del clero y de las clases altas. En el *Discurso*, esta crítica se encaja dentro de una amplia construcción histórica; la Iglesia española, que ha cumplido una importante labor a través de la época visigótica, Reconquista y Edad Moderna, está ahora en divorcio con los grandes movimientos sociales y políticos del siglo. Castro propugna, para remediarlo, una cierta independización respecto de Roma, apoyada en la doctrina regaliana, y el abandono de la actitud aislacionista que en la práctica separa, a su entender, el clero español de la grey. Para asegurar la concordia de la Iglesia española con la civilización moderna debe aquélla cultivar un espíritu de moderación, suavidad y tolerancia [37].

Bajo estas críticas corría, alimentando y extremando su radicalismo, un proceso de pérdida de fe, del que Castro ha dejado testimonio en su *Memoria testamentaria*, editada póstumamente por Sales y Ferré [38]. Castro propugna en este escrito la creación de una "Iglesia universal de creyentes", con un heterogéneo santoral de santos y de sabios. La religión es para él, como en general para todo el krausismo, algo sentido y vivido con cierto calor e incluso con formas y términos vagamente místicos, pero sin concreción en dogmas revelados. Jobit ha caracterizado esta actitud religiosa como un "premodernismo" [39]. Hay en ella, efectivamente, una continua confusión de religión y ciencia, una temática apelación al testimonio personal de la conciencia y una exageración moralista y pragmática. Pero pensamos que falta, para que la caracterización sea verdaderamente ilustrativa, el deseo, por supuesto desviado, de renovación interna de la propia Iglesia, y desde dentro de la propia Iglesia, que animaba a los modernistas. Los krausistas españoles construyen muy pronto casa propia y aspiran a secularizar radicalmente la vida nacional mediante una reeducación a partir de la misma escuela primaria. Pero esto —la fijación institucional del krausismo, paralela a la fragmentación ideológica— constituirá capítulo

aparte, ya que los frutos corresponden, sobre todo, a los años de la Restauración y de la Regencia. Allí estudiaremos también la "segunda hornada" krausista.

El hegelianismo

Castelar en el "Teatro de Oriente" (1854). — El 25 de septiembre de 1854 irrumpe en la vida intelectual y política española Emilio Castelar (1832-1899), fuerza oratoria de primer orden. La irrupción tiene lugar en unos días especialmente efervescentes, a los dos meses de la Revolución y cuando las facciones políticas en pugna —Unión Liberal, viejo progresismo y "joven democracia"— se disputan la herencia de los moderados.

El siglo XIX español está lleno de "pronunciamientos oratorios", muy semejantes por su aire volcánico y redentor a los pronunciamientos militares, pero ninguno tan resonante como éste del Teatro de Oriente. La prensa madrileña del día siguiente y los biógrafos contemporáneos de Castelar reflejan la magnitud del triunfo. "Cuando terminó su discurso —dice Millego— quedó aprobado todo lo dicho por Castelar sin que nadie se opusiera. En aquel instante nació el partido democrático. Su jefe era Castelar" [40]. La afirmación es excesiva, porque el partido ya existía como tal desde unos años antes; pero sí es cierto que hasta entonces no había encontrado, pese a Nicolás María Rivero, una retórica capaz de inflamar a las masas. El autor de la biografía castelarina en la *Galería de españoles ilustres* refleja más sobriamente lo ocurrido cuando describe la emoción de los viejos políticos liberales asistentes al acto ante el surgimiento del nuevo astro. Orense está lleno de júbilo; Olózaga, absorto, y Nicolás María Rivero, fuera de sí: "Conocían que se les acababa de escapar de las manos el cetro de la elocuencia" [41].

Castelar —bajo de estatura, cetrino, cabeza grande y redonda— era en este tiempo un joven de veintidós años, de oriundez alicantina aunque nacido en Cádiz. En Elda, que siempre habría de considerar como su pueblo, transcurre la mayor parte de su infancia. Prosigue luego sus estudios en la Universidad Central, y el triunfo oratorio de 1854 acelera su carrera académica y política. En 1857 ya es catedrático de Historia de España en Madrid, pero su centro propio habría de ser más bien el Ateneo, como corresponde a su temperamento oratorio. En el Ateneo dicta una serie de cursos acerca de diversos temas —la civilización en los cinco primeros siglos del cristianismo, la filosofía griega, el socialismo y la idea del progreso—, hasta que en 1866 marcha exiliado a Francia como consecuencia de los incidentes universitarios de la noche de san Daniel. El gobierno provisional le repone en la cátedra y hace brillante papel en las Cortes Constituyentes de 1869 como demócrata avanzado, partidario de la forma republicana de gobierno. A él corresponde la última presidencia de la primera República, cuatro agitados meses en los que demuestra energía y perspicacia superiores a las que podrían esperarse de su predominante fama de tribuno. Este período, del que toda la vida habría de conservar dolorosos recuerdos, marca una inflexión en su trayectoria ideológica; el Castelar de cuarenta años se torna, ante las realidades de la política, relativamente moderado, y acaba por constituirse en los años de la Regencia en jefe del partido posibilista —quizá, más bien, grupo de admiradores personales—, que, aunque antidinástico, tiene por lema la "revolución por la reacción", frente al revolucionarismo conspirador de Salmerón y Ruiz Zorrilla. Este espíritu de moderación se manifiesta plenamente a partir de 1885 con su reconocimiento de la Regente; no quería, nos dice, ver lanzadas las masas republicanas "contra una cuna y un niño".

Nos hemos detenido en la biografía de Castelar porque guarda estrecha

relación con su evolución ideológica y porque es, además, espécimen de la de muchos anónimos progresistas y demócratas nacidos entre los años 1830 y 1840. En la cima de su vida hay un desencanto político profundo; hasta llegar a ella, la plantilla de su ideología —o, si se quiere, de su retórica— es predominantemente idealista, hegeliana y krausista. Después, Castelar rebaja su idealismo originario, adicionándole en proporción creciente el posibilismo político y el positivismo filosófico. En los últimos años de su vida (los aludimos aquí para no romper la unidad de la exposición, aunque correspondan a otro capítulo de este estudio), Castelar insiste obsesivamente en lo que llama "política positiva o política experimental"; en sustancia, viene a ser una adaptación oratoria de las tesis de Spencer acerca del tránsito del estado guerrero y coactivo al estado industrial, asentado en la libertad y en la ciencia.

Por lo que toca a ambos períodos, la influencia krausista parece realmente secundaria. Castelar era temperamentalmente opuesto al krausismo. Regalón, buen *gourmet*, con una casa tan abigarrada y suntuosa como sus discursos, presenta un contraste absoluto con sus austeros contemporáneos Giner de los Ríos, Azcárate o Salmerón. Y esta falta de predisposición temperamental se extiende a las ideas. El contacto con el krausismo le deja algunos esquemas históricos y algunos giros; no una orientación general y consecuente. Más bien parece tomar ésta del hegelianismo, pero en todo caso se trata de un Hegel superficializado y solamente conocido a través de adaptaciones francesas y sobre todo italianas [42].

Ahora bien, esta escasa profundidad le asegura una mayor difusión y hace explicable el encandilamiento en que sus discursos y sus muchas publicaciones tienen a media España durante cuarenta años. Sanz del Río y su escuela transforman, conforme a un plan calculado, la mentalidad de las minorías universitarias. Castelar, sin proponérselo expresamente, modifica la mentalidad burguesa media, habituándola a un tipo de razonamiento historicista y evolutivo. "Cada uno de los grandes ciclos sociales —nos dice— va precedido de una idea o de una fórmula que anima los hechos y los regula, y es en ellos como el espíritu en el cuerpo" [43]. Sus discursos son, casi invariablemente, intentos de averiguación y mostración de esa idea o fórmula; la cosa es ensartar los hechos dentro de una secuencia interpretativa que les dé sentido unitario, y la secuencia tanto la toma Castelar del idealismo hegeliano o krausista como del positivismo. En la primera mitad de su vida, como señalamos antes, dominan los motivos idealistas, y en la segunda, los positivistas; pero esto no quiere decir que en ambas épocas no se entremezclen y superpongan como hebras de tapiz. Así, Elías de Tejada ha señalado textos castelarinos de sabor positivista correspondientes a 1869 y otros idealistas de sus últimos años [44]. Debe subrayarse, finalmente, que en coexistencia con su positivismo, y rebajándolo, se advierte en los últimos años de Castelar un cierto retorno al teísmo cristiano de su infancia.

Seguir el detalle de un pensamiento tan fluido y tan supeditado a la brillantez literaria es casi imposible. "Su espíritu —dice de él muy gráficamente Palacio Valdés— recibe todos los días nuevos ensanches, como las grandes poblaciones, y la palabra corre con presteza como medio de comunicación a infundir la vida y el movimiento en la nueva ciudad" [45]. Enumeremos algunos rasgos básicos: la afirmación del yo, cierta tendencia a un panteísmo más poético que especulativo, la identidad entre filosofía e historia [46] y la interpretación de ésta como progreso continuo [47]. Y por lo que respecta al pensamiento específicamente político, el liberalismo aliado con la democracia; en este punto se proclama, contra la línea general de su pensamiento, expresamente divergente de Hegel, al que considera ecléctico y doctrinario [48].

Lo que interesaría precisar en un estudio extenso (aquí sólo cabe insinuar

el tema) son los caminos y modalidades de la gran influencia de Castelar que antes señalamos, influencia que, por supuesto, se extiende tanto al plano ideológico como al estilístico. Azorín, polo opuesto de Castelar en cuanto al uso del idioma, ha reconocido la deuda que con él tiene la prosa española moderna. La cláusula apretada, el párrafo breve, han sido en buena medida resultado de la poda de la frondosidad castelarina. El desenfreno imaginativo de ésta ensanchó e hizo dúctil nuestra sensibilidad literaria y posibilitó después un proceso de depuración y selección.

EL GRUPO HEGELIANO DE SEVILLA. — Otro brote hegeliano, menos espectacular y más técnico, es el aparecido en Sevilla por los años centrales del siglo bajo la inspiración del profesor de metafísica JOSÉ CONTERO Y RAMÍREZ, del que sólo se conoce, según noticia que tomo de Menéndez Pelayo, un *Programa* publicado en la "Revista de Instrucción Pública" [49]. Allí tiene influencia el hegelismo durante todo el período que consideramos, bien que mermada a partir de 1861 con la incorporación a la universidad del krausista Federico de Castro.

Los discípulos más destacados de Contero son ANTONIO FABIÉ Y ESCUDERO (1834-1899) y ANTONIO BENÍTEZ DE LUGO (1841-1897), ambos hegelianos de derecha. Fabié, establecido pronto en Madrid, profesa un hegelismo platonizante, compatibilizado cuando menos en su personal intención con el dogma católico e incluso con reminiscencias escolásticas [50]. Benítez, más estricto, explica la cátedra sevillana de filosofía del derecho y en 1872 da a luz un texto de su asignatura que es, sin duda, el libro más consecuentemente hegeliano escrito nunca en lengua española [51]. Benítez adopta frente a Hegel una actitud que recuerda la de Sanz del Río frente a Krause. Hegel es "la ciencia verdadera y más adelantada" y, por consiguiente, es cuestión patriótica el hacerle hablar en español. Por lo demás, la interpretación que Benítez hace de Hegel no parece demasiado fiel.

"El momento de trabajar en la propaganda de la ciencia, que sólo vive de la libertad, es el presente", escribe Benítez en la introducción de su obra con clara referencia a la hora revolucionaria que en 1872 atraviesa España. Pero su propósito de convertir al hegelismo en espíritu de la revolución septembrina llega tarde. Tal función social ya está asumida por el krausismo en lo que respecta a las minorías universitarias, y ello incluso en la propia universidad de Sevilla. Las dos objeciones que Benítez hace a la filosofía krausista del derecho —resumidamente, que no deslinda los órdenes jurídico y moral de un modo efectivo y que en ella el derecho no es, como en Hegel, determinación de la libertad, sino que está precedido y determinado en Dios [52]—, más contribuían a favorecer que a impedir esa función social, ya que aseguraban a la escuela de Sanz del Río el aire moralizante y místico que tanta parte tuvo en su éxito.

FRANCISCO PI Y MARGALL (1823-1901). — Entre la revolución de julio y la de septiembre se desarrolla el pensamiento filosófico-político de FRANCISCO PI Y MARGALL, que un tanto convencionalmente suele denominarse hegeliano. Se trata de una construcción simplicísima, inspirada principalmente en Proudhom, y su gran boga popular se explica principalmente por dos razones: en primer lugar, la integridad moral del personaje, representante máximo del más exigente y austero radicalismo, y, en segundo lugar, una notable concisión y claridad de estilo que contrasta con el verbalismo de Castelar y la imprecisión de tantos otros.

El "panteísmo piino" —como diría burlonamente Valera— apunta en sus primeros escritos de periodista, consagrados principalmente a temas de arte, y tiene luego expresión política en su libro *La reacción y la revolución*, de 1854.

Pi intenta en él dar una fundamentación filosófica al partido demócrata, asentándolo por esta vía en bases propias, independientes de las adherencias progresistas. El punto central es la proclamación de la soberanía del individuo. "Un ser que lo reúne todo en sí es, indudablemente, soberano. El hombre, pues, todos los hombres, son ingobernables. Todo poder es un absurdo. Todo hombre que extiende la mano sobre otro hombre es un tirano. Es más: es un sacrílego. Entre dos soberanos no cabe más que pactos. Autoridad y soberanía son contradictorias. La base social autoridad debe, pues, sustituirse con la base social contrato. Lo manda la lógica" [53].

Esta soberanía absoluta del hombre hace del pacto el origen de toda agrupación social a partir de la familia. Un grupo de familias integrarán la ciudad cuando las acerque la necesidad y la comodidad de los cambios; un grupo de ciudades, la provincia, y varias de éstas, la nación. Todas estas esferas son en sí soberanas y autónomas. Y así, de escalón en escalón, se podría llegar hasta la constitución de una sociedad que englobara toda la humanidad. Se trata de un federalismo universal, que Pi define como "un sistema por el cual los diversos grupos humanos, sin perder su autonomía en lo que les es peculiar y propio, se asocian y subordinan al conjunto de los de su especie para todos los fines que les son comunes" [54].

El espiritualismo

Frente al krausismo y al hegelismo, ligados a posiciones políticas de signo progresista y democrático, la España católica se manifiesta en tres principales direcciones: la dirección histórica —representada en estos años, como ya hemos visto, por Llorens y por Laverde—, el tradicionalismo y la escolástica. A ellas podrían agregarse, como prolongación de tendencias ya arraigadas en la primera mitad del siglo, el sensismo escocés del propio Llorens [55] y una vaga e inconexa serie de escritores de inspiración espiritualista, atribuyendo a este adjetivo el sentido ecléctico —en filosofía— y doctrinario —en política— con que se suele emplear hacia 1850.

Predominantemente filósofos son Martín Mateos y Moreno Nieto, aunque este último haya tenido una actividad política marginal. Predominantemente juristas y políticos son Manuel Alonso Martínez (1827-1891) y Antonio Cánovas del Castillo. A ellos deben añadirse el poeta Ramón de Campoamor (1817-1901) y el médico José de Letamendi (1828-1897). De estos espiritualistas sólo consideraremos aquí los dos primeros, ya que Alonso Martínez y Cánovas son típicos representantes de la época de la Restauración, y Campoamor y Letamendi resultan "extravagantes" en doble concepto: por su estilo mental propio —desorganizado y arbitrario, aunque con brillantes y ocasionales agudezas— y, sobre todo, por interesar principalmente a dos sectores muy particulares, como son la poética [56] y el pensamiento médico [57].

Nicomedes Martín Mateos (1806-1890). — Martín Mateos, director del Instituto Industrial de Béjar, pasa por todos los sistemas sucesivamente [58]. Parece existir en él, sin embargo, una constante, ya manifiesta en las *Veintiséis cartas* que endereza en 1851 contra el *Ensayo* de Donoso [59]: demostrar la posibilidad de armonizar el catolicismo con el liberalismo moderno, ya que éste sería cabalmente producto y consecuencia de aquél: "No pretendáis por amor al catolicismo ahogar la civilización que él ha engendrado" [60]. Según Martín Mateos, el catolicismo puede conciliarse con cualquier forma de Estado, porque es algo íntimo que no tiene carácter político.

Este mismo motivo reaparece diez años después en una obra extensa, *El*

espiritualismo, escrita bajo la muy directa sugestión del filósofo francés Bordas-Demoulin [61]. Bordas (1798-1859), pensador independiente, se había propuesto desde los primeros años de la monarquía de Orleáns una reelaboración del cartesianismo, opuesta tanto al tradicionalismo bonaldiano como al eclecticismo oficial de Cousin. Eje de esta reelaboración es una teoría de las ideas de ascendencia platónica y agustiniana. La metafísica de Descartes tiene un seguro punto de partida: la realidad del hombre que piensa; pero Descartes no se ha percatado de que las ideas humanas no son tan sólo actos intermitentes del espíritu, sino algo esencial y duradero, en relación de participación y semejanza con las ideas divinas. Este cartesianismo rectificado es la verdadera filosofía cristiana para Bordas y para su discípulo salmantino. Por una parte, entienden que queda así asegurado el carácter religioso del hombre; por otra, creen que queda salvada también su individualidad, fuente de la sociedad moderna y de todo verdadero progreso.

Bordas-Demoulin deduce de esta conciliación de cristianismo y progreso consecuencias graves, que determinan la condenación de sus escritos por la Iglesia; en definitiva, la revolución es para él una fase en el desarrollo del Evangelio. Martín Mateos modera el liberalismo de su maestro y repetidamente manifiesta su deseo de permanecer dentro de la ortoxodia: "Esta obra, por lo mismo, aunque basada en las teorías de Bordas como filósofo, es extraña a sus consideraciones y teorías canónicas" [62].

JOSÉ MORENO NIETO (1825-1882). — Moreno Nieto responde a un estilo muy distinto, aunque coincida con Martín Mateos en la inclinación al catolicismo liberal. A través de su biografía se superponen, en amalgama muy decimonónica, una polifacética personalidad académica (enseña, sucesivamente, lengua árabe en Granada y Hacienda Pública e Historia de los Tratados en Madrid), una menos relevante dedicación política, que le lleva del progresismo templado a la Unión Liberal y, finalmente, al partido de Cánovas, y una muy brillante actividad oratoria, primero en el Liceo granadino, donde contiende con Ortí y Lara, y a partir de 1854 en el Ateneo de Madrid. Moreno Nieto es durante muchos años el hombre más representativo de éste, y el más representativo también de la mentalidad ecléctica de nuestros políticos conservadores. Su obra, constituida casi exclusivamente por discursos [63], tiene, por ello, un cierto valor como típico fruto del tiempo, aunque en sí misma adolezca de contradicciones y vaguedades; Ortí y Lara se preocuparía siempre de ponerlas implacablemente de relieve.

Se trata, en sustancia, de un espiritualismo conciliador de religión y libertad: "Una de las grandes tareas que tiene que llevar a cabo la humanidad en el siglo XIX es la unión armónica de esos dos principios, hasta ahora enemigos, para que de este modo pueda llegar el día anhelado en que los hombres todos estrechen sus manos ante la mirada satisfecha del Dios del catolicismo" [64]. Este espiritualismo, coincidente con el cristianismo, es la fórmula filosófica del siglo y se opone por igual al panteísmo y al materialismo. Arranca de la afirmación de una inteligencia infinita y concibe el mundo como un plan que se realiza [65]. En política, el espiritualismo postula el liberalismo, que permitirá el libre desarrollo individual y, a la larga, el perfeccionamiento de la sociedad [66], y excluye la "democracia liberal" —equívoca expresión con que Moreno Nieto designa a la república democrática— y el socialismo, rotunda negación de la civilización contemporánea [67].

Tradicionalismo y escolástica

El espiritualismo, cogido entre dos fuegos, no llega a constituir en España una filosofía dotada de amplia vigencia social. La polémica se plantea principalmente entre racionalismo (hegeliano o krausista) y tradicionalismo, y poco después entre racionalismo y escolástica.

El tradicionalismo español no es fácil de estudiar, porque combina difusamente sugestiones autóctonas e influencias francesas. Antes que un repertorio de tesis concretas debemos ver en él una actitud que se instrumenta con fórmulas más o menos radicales. Esta actitud tiene antecedentes, como ha señalado Laverde [68], en algunos escritores peninsulares del siglo XVIII anteriores a Bonald —Verney, Pereira, Pérez y López, Jovellanos y Hervás y Panduro—, a la luz de cuyas ideas podemos explicarnos, según he apuntado en la primera parte de este estudio, la reacción del pensamiento español ante la Revolución Francesa.

El tradicionalismo acentúa, contra la exaltación revolucionaria de la razón, la importancia de la transmisión social de la verdad. "El hombre es un ser esencialmente enseñado", escribe Bonald, esto es, un ser que recibe la verdad de una instancia exterior a él más que del ejercicio de su propia inteligencia; de aquí el nombre de "exteriorismo" con que solía designarse también la escuela [69]. Tal depreciación de la razón, nota común a todos los tradicionalistas, llega, en el límite, a un empirismo que excluye toda actividad intelectual y convierte al hombre en receptor pasivo de una verdad primitiva revelada por Dios y depositada en la historia. Otras veces, sin llegar a esta consecuencia, el tradicionalismo mantiene a la razón como órgano de la verdad, pero reserva la comunicación de ésta a la sociedad y a la palabra.

Fray Zeferino González, que endereza muy especialmente sus *Estudios sobre la filosofía de Santo Tomás* contra racionalistas y tradicionalistas, subraya que éstos "tienden a la negación de toda verdadera ciencia y que, no contentos con subordinar la razón a la fe, pretenden negar la existencia y hasta la posibilidad de la evidencia racional, llegando en último resultado a la negación de la filosofía y al aniquilamiento de la razón humana [70]. No es extraño, por ello, que la Iglesia condenara reiteradamente tales proposiciones. Ahora bien, toda postura filosófica tiene —por debajo de las proposiciones en que visiblemente se concreta— unas raíces ocultas, esto es, unas predisposiciones vitales y afectivas de las que brota, y que hasta cierto punto la condicionan y explican. En lo que respecta al tradicionalismo, estas predisposiciones pueden reducirse a una palabra: desconfianza. El pensamiento cristiano del siglo XIX está a la defensiva, desconfía y recela de los abusos de la razón y, pasándose a la otra banda, exalta desmesuradamente el principio de autoridad, tanto en filosofía como en política.

La reducción tradicionalista del conocimiento a la "revelación primitiva" y la defensa de la "alianza del altar y del trono" son las manifestaciones más evidentes de esta exaltación autoritaria. Pero no se suele reparar en que también está ella presente en los orígenes de la restauración escolástica, hasta el punto de que hay una franja de nombres y obras filosóficas, a mediados del siglo XIX, en la que se superponen el tradicionalismo senescente y el neotomismo que despunta. El mecanismo de esta superposición es claro. La exaltación del principio de autoridad, que en los tradicionalistas estrictos había servido para realzar la revelación primitiva, sirve a partir de cierto momento para consagrar al tomismo como única filosofía verdadera y auténticamente cristiana. Perdura prácticamente el exteriorismo, la apelación a una instancia distinta de la razón individual, aunque cambie el destinatario concreto de esta apelación. Bonald había resumido su filosofía en una imagen: "En una fila de ciegos cogidos de la mano, sólo al primero le hace falta bastón" [71]; el bastón, se entiende, es

para Bonald la revelación primitiva. Pues bien, pienso que tomistas todavía tocados de tradicionalismo podrían haber repetido esta misma imagen con la adición de un segundo bastón concedido en el siglo XIII a santo Tomás.

Por lo que hace a Francia, Louis Foucher ha estudiado recientemente esta metamorfosis de tradicionalismo en neotomismo, centrándola en la figura del padre Ventura de Raulica[72], que, aunque italiano, produce la parte más importante de su obra en París, en la sexta década del siglo. El padre Raulica declara seguir el tradicionalismo estricto: "Todo lo nuevo en religión es herético. Todo lo nuevo en filosofía es absurdo. Todo lo nuevo en política es revolucionario"[73]. La filosofía cristiana no es otra cosa que la ciencia del sentido común, recibida por Adán de Dios. Para demostrarla solamente, ya que, según Raulica, es racionalismo pensar que la razón pueda inventar algo, ha suscitado Dios "una especie de Trinidad Humana", constituida por san Pablo, san Agustín y santo Tomás[74].

La alianza inicial de tradicionalismo y tomismo es favorecida, según observa Foucher, por el clima espiritual de los medios católicos en los años siguientes a la revolución de 1848, propicio a subrayar la importancia de la autoridad y la unidad, y por la acción de la importante revista romana *La Civiltà Cattolica*, dirigida por un grupo de jesuitas italianos y franceses, entre los que destaca el padre Taparelli d'Azeglio. Esta revista desarrolla una campaña pro tomismo paralela a la del padre Raulica; Taparelli defiende en grandes líneas las tesis de éste contra los ataques de Albert de Broglie, en una serie de artículos publicados en febrero y marzo de 1853. Es significativo que en el número de abril de la misma revista y del mismo año aparezca una decidida defensa del *Ensayo* de Donoso contra los ataques del abate Gaduel[75]. *La Civiltà Cattolica* se nos muestra así como un lugar de sutura entre tradicionalismo y tomismo, a la vez que como un órgano polémico enfrentado con el catolicismo liberal francés, que representan en esta sazón Albert de Broglie y Gaduel, este último simple portavoz de Dupanloup.

Pero al correr del siglo el neotomismo se va depurando y aproximando a sus fuentes, principalmente por influencia del jesuita austríaco Kleutgen, y en España por la de fray Zeferino; una reflexión más detenida acerca del valor respectivo de la autoridad y de la razón (el Concilio Vaticano aclarará este punto) hace inestable la alianza inicial con el tradicionalismo. Una segunda razón pienso que contribuye al abandono de éste en los más distinguidos tomistas: el ahondamiento en la auténtica doctrina del conocimiento de santo Tomás, desfigurada muchas veces antes de la restauración escolástica por inconscientes sugestiones de los sistemas empiristas. Es claro que al poner de relieve la significación del intelecto agente como principio activo interno a nuestro espíritu y auténtica participación de la luz divina se patentizaba, de rechazo, la superfluidad del "exteriorismo" bonaldiano.

"Escolasticismo póstumo" y tradicionalismo. — El preámbulo anterior tiende a esbozar el telón de fondo sobre el que habría de proyectarse la historia conexa del tradicionalismo y la escolástica en la España del siglo XIX. Esta historia aún está por hacer. Agrupemos, a falta de ella, unas cuantas notas, retrocediendo a la primera mitad del siglo para mostrar más claramente las grandes líneas y las principales etapas de la evolución ideológica.

Frente a los liberales, nutridos con el sensualismo de Condillac y el utilitarismo de Bentham, la antigua España cultiva a lo largo del primer tercio del siglo un "escolasticismo póstumo", en expresión de Menéndez Pelayo[76], condenador de toda innovación filosófica y vertido en un estilo literario pobre e inactual. Las manifestaciones políticas de este escolasticismo, examinadas en la primera parte del presente estudio[77], ofrecen más interés que los textos esco-

lares, muy adocenados. En ambas ramas, sin embargo, se comprueba una creciente, aunque casi nunca explícitamente confesada, impregnación tradicionalista, sea por desarrollo de los barruntos indígenas, sea por influjo francés [78]. Este tradicionalismo se explica como postura polémica. La literatura de que hablamos es obra de clérigos, preocupados ante todo por la impugnación de las doctrinas contractualistas y utilitarias en filosofía política y de los racionalismos de diversa especie en filosofía general. No es por ello extraño que al pasar de los claustros al mundo imiten un estilo apologético consagrado ya entre seglares, sin percatarse de la distancia que separa a la escolástica de Bonald y de De Maistre.

Ambos autores, junto con los tradicionalistas de la segunda generación —Haller, Chateaubriand, Lammenais—, son traducidos en los años de Fernando VII y constituyen lectura obligada entre 1820 y 1840 [79]. Tanto Balmes como Donoso los frecuentan mucho en sus años de formación [80].

El tradicionalismo en Donoso y Balmes. — Donoso se afilia decididamente a esta corriente, a la que inspira una modelación personal nacida al calor de la revolución de 1848 [81]. El caso de Balmes es más difícil de enjuiciar. Bonilla hace de él, exageradamente, un escéptico en el poder de la razón por el estilo de Lammenais [82]. Otro distinguido intérprete, el padre Casanovas, entiende que los pasajes en que Bonilla basa su opinión deben considerarse como meras declaraciones de la esterilidad de la filosofía en los campos de la religión y de la moral si no va hermanada con la revelación, lo cual, a fin de cuentas, vale tanto como reiterar la consagrada tesis de teología fundamental que afirma la necesidad moral de la revelación, si Dios no la suple de una manera extraordinaria, para que la humanidad obtenga el conocimiento conveniente de su fin natural y de los medios para lograrlo. "Si esto es escepticismo —concluye—, todos los teólogos católicos son escépticos" [83].

Seguramente, el padre Casanovas tiene más razón que Bonilla, pero la actitud de Balmes no deja de ofrecer matices dignos de examen. Es notable que de un modo expreso y detenido únicamente refute el tradicionalismo extremo de Lammenais, tanto en la *Historia de la filosofía* como en la *Filosofía fundamental*. A Bonald se refiere tan sólo incidentalmente en una reseña de las *Observaciones* de este autor, editadas por Ferrer y Subirana, reseña en la que, sin atacarle de frente —antes bien, tributándole elogios—, le achaca exageración y efectismo [84].

Si ponemos en conexión este juicio, a fin de cuentas benévolo, con los pasajes aducidos por Bonilla, creo que puede sacarse la conclusión de que Balmes, sin ser tradicionalista, se aproxima a esta escuela por su conciencia especialmente viva de la debilidad de la razón, en lo cual difiere de los filósofos y teólogos neotomistas de la segunda mitad del siglo.

La escuela apologética catalanomallorquina. — Un grupo perfectamente definido y de clara filiación tradicionalista es el que forman los apologetas catalanes y mallorquines seglares, reunidos por Joaquín Roca y Cornet (1804-1873), a partir de 1837, en la revista barcelonesa "La Religión", primera de carácter apologético aparecida en España. Roca y Cornet traduce y comenta los *Anales de filosofía cristiana*, del tradicionalista Bonnety, y en sus artículos es muy patente la influencia de Bonald y de Gerbet. Y José Ferrer y Subirana, antiguo condiscípulo de Balmes, traduce y prologa a Bonald [85].

Con Roca y Ferrer colaboran Manuel de Cabanyes, el excelente poeta de los *Preludios*, y los mallorquines Tomás Aguiló y José María Quadrado; de éste trataremos separadamente. Todos ellos cultivan un estilo religioso suave, sin estridencias polémicas ni doctrinales y con escasas interferencias de política

práctica. Estilo en armonía con el ambiente barcelonés de la cuarta década del siglo, más moderado que el de Madrid, y que imprime desde sus primeros años de vida un tono muy propio a la Universidad de Barcelona.

José María Quadrado (1819-1896) tiene una doble significación como historiador y como escritor religioso y político. En el primer aspecto (más persistente en él, sobre todo a través de los últimos años de su vida), Quadrado es el más calificado representante español de la historiografía romántica; en el segundo, que es el único que corresponde aquí considerar, deben subrayarse las sucesivas influencias tradicionalista y balmesiana que sobre él operan, sin perjuicio de su propia originalidad [86].

Quadrado hace una vida recatada, pues, salvo breves ausencias, permanece siempre vinculado a su provincia nativa y a su cargo de archivero del reino de Mallorca. Pero en su juventud entra en contacto con Balmes, a quien conoce en Madrid en 1842 y con quien colabora en diversas empresas literarias. Existía entre ambos una indudable afinidad temperamental y cierta complementariedad de gustos y tendencias. Balmes era más filósofo y más político, y Quadrado más poeta y más historiador.

Sin embargo, aun después de conocer a Balmes sigue siendo Quadrado tradicionalista, y éste es un testimonio indirecto de aquella actitud matizada del filósofo de Vich ante el tradicionalismo que antes comentamos. A tal inspiración responden las colaboraciones de Quadrado en la revista mallorquina "La Fe", de 1844, en las que Menéndez Pelayo encuentra, con ocho años de anticipación, la mayor parte de las ideas fundamentales del *Ensayo* de Donoso Cortés. En cambio, la identidad de puntos de vista entre Quadrado y Balmes es completa en cuestiones políticas, como evidencian los artículos del primero en "El Conciliador" y "El Pensamiento de la Nación", de 1845, favorables al proyecto balmesiano de unión dinástica mediante el matrimonio de la reina con el conde de Montemolín.

Menéndez Pelayo, heredero de los papeles de Quadrado y amoroso conocedor de su obra, supone que después de la aparición de la *Filosofía fundamental*, en 1846, el escritor mallorquín fue rectificando sus tesis tradicionalistas y acercándose a los puntos de vista balmesianos. Hay, indudablemente, una inflexión ideológica en él, pero no se puede decir mucho acerca del sentido y alcance de la misma, ya que desde la muerte de Balmes, en 1848, Quadrado se consagra casi exclusivamente a la historia.

Como conclusión general, debe subrayarse que la escuela apologética reseñada contribuye a infundir a la cultura catalana y mallorquina un sentido de ortodoxia, equilibrio y continuidad, del que carecen los focos intelectuales castellanos y andaluces de estos mismos años.

Los "neocatólicos" de Madrid. — Los antecedentes hasta aquí reseñados nos sitúan en los inicios de la segunda mitad del siglo, cuando krausistas, hegelianos y demócratas organizan sus respectivos magisterios. La réplica a estos desafíos desde el campo católico corre a cargo de una serie de escritores radicados principalmente en Madrid, que en cierto modo continúan a Donoso y a Balmes. En cierto modo solamente, porque su obra es infinitamente más pobre. Balmes había acometido la construcción de una apologética de gran amplitud (toda su obra es, a fin de cuentas, una apologética), en la que la preocupación por demostrar y defender la ortodoxia no impedía una actitud filosófica indagadora y abierta. Donoso tiene también, en tono muy distinto, inclinación al "orden gigante": concatena, construye, deduce, establece "relaciones necesarias" y "afinidades secretas". En cambio, la obra de los escritores católicos de la siguiente generación se reduce, con algunas señaladas excepciones, a organizar

un frente polémico de discursos, periódicos y libros de texto, abastecido con municiones no demasiado selectas. Menéndez Pelayo ha censurado repetida y amargamente la excesiva inclinación al periodismo de estos escritores, que resta seriedad científica a sus obras y reduce las más de ellas a superficiales colecciones de artículos.

Del crítico año de 1854 data el término de "neocatolicismo" para designarles; lo adoptaremos aquí a falta de otro mejor y más neutro. Los "neos" forman, evidentemente, un equipo que tiene órganos de expresión propios, sobre todo a partir de la fundación del periódico "El Pensamiento Español", en 1860. Apologética y política se reúnen en ellos estrechamente, en cierto paralelismo y oposición con la democracia, cuyo crecimiento data de los mismos años. Su acción se extiende, sobre todo, al Parlamento y a la prensa, y menos a la Universidad. En el Parlamento están representados principalmente por Cándido Nocedal (1821-1885) y Antonio Aparisi Guijarro (1815-1872); en la prensa, por Gabino Tejado, Pedroso y Navarro Villoslada, y en la Universidad, finalmente, por Ortí y Lara, del que trataremos al hablar de la restauración de la escolástica.

Gabino Tejado (1819-1891) es el más directo discípulo de Donoso: "Eliseo de este Elías de nuevo cuño", le llamaría irónicamente Valera[87]. Cuando Donoso tenía veinte años, y Tejado diez, era su único oyente en la cátedra de estética y literatura del colegio de Cáceres. Ante el absorto alumno peroraba durante hora y media el entusiasta profesor, encadenando así una amistad que habría de durar toda la vida de Donoso, y fruto de la cual habría de ser, al año siguiente de la muerte de éste, la primera edición de sus obras, que Tejado encabeza con una importante noticia biográfica.

Tejado tiene una actividad dispersa, vertida en múltiples artículos políticos y religiosos —los mejores de ellos recopilados en el libro *El catolicismo liberal* (1875)—, en traducciones y en empresas editoriales. La trama filosófica que anima su obra muestra una significativa ruptura: Tejado es primero tradicionalista decidido, por influjo de Donoso, y, años más tarde, tomista y traductor de Taparelli y Prisco. Sin embargo, siempre perduran en él algunos rasgos que recuerdan su primitiva obediencia; así, la desconfianza en los fueros de la razón y la propensión a no deslindar las esferas de lo natural y lo sobrenatural, patentes aún en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, que corresponde a los últimos años de su vida[88].

Correligionarios de Tejado y compañeros suyos de tareas periodísticas son Eduardo González Pedroso (1822-1862), director de "El Padre Cobos" y estudioso de los antiguos autos sacramentales[89], y Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), autor de novelas históricas y promotor, con Ortí y Lara, de la campaña de los "textos vivos" desde las columnas de "El Pensamiento Español". Los "textos vivos" eran los profesores universitarios no católicos, principalmente krausistas, así como sus obras eran los "textos muertos". Ya hemos hecho alusión a las consecuencias de esta campaña cuando hablamos de Sanz del Río.

Francisco Javier Caminero (1837-1885). — Lugar aparte merece el sacerdote castellano Francisco Javier Caminero, que es, sin duda, después de Donoso, el más notable tradicionalista español. Un carácter "algo duro y pesimista", según Laverde, le resta brillo externo y penetración social. No obstante, en sus últimos años son reconocidos sus méritos y preconizado para la silla episcopal de León. Pero fallece pocos meses después sin llegar a ocuparla y sin abandonar el empleo subalterno que desempeñaba en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Caminero es, ante todo, escriturista, con un nivel de información absolutamente superior al de sus contemporáneos españoles[90]. Como filósofo, en su

propia obra especializada y en una serie de artículos de índole más general, manifiesta profesar un tradicionalismo mitigado, del que no se retrae nunca, y para cuya defensa funda incluso una revista de efímera vida, "La Civilización Cristiana". No hay, pues, en él, aun después del Concilio Vaticano y de la encíclica *Aeterni Patris*, ese tránsito del tradicionalismo al tomismo que se advierte en tantos contemporáneos suyos.

El tradicionalismo de Caminero tiene, por lo demás, estrictos límites que lo hacen compatible con la ortodoxia. "Es un sistema filosófico —nos dice en su artículo sobre *La cuestión tradicionalista*, de 1872— que sostiene la necesidad de la educación social, y primitivamente divina, para que la razón humana aborde y resuelva los más grandes problemas acerca del destino humano". Pero esto no supone negar la espontaneidad de la razón del hombre, sino tan sólo considerar necesario el concurso de la educación, elemento exterior a ella, como condición precisa (no como causa) "para formar ideas exactas de aquello que más interesa a la humanidad", es decir, "para encontrar las principales ideas en el orden espiritual y moral y para raciocinar rectamente acerca de ellas" [91].

Caminero combate desde estas bases tanto al krausismo como a la escolástica. La polémica contra el primero está contenida en dos series de artículos de la "Revista de España" y de "La Defensa de la Sociedad" [92]; la polémica contra la segunda está entretejida en estos mismos artículos y en el citado anteriormente, sin haber dado lugar (al menos en mi conocimiento) a ninguna publicación independiente. En esencia, Caminero combate la restauración de la filosofía tomista o escolástica, términos entre los que no establece distinción. En la filosofía escolástica entiende que hay tres elementos: el sentido común, siempre perdurable; el aristotelismo, muerto casi en su totalidad, y el dogma y la moral cristianos. Es un profundo error apoyar la defensa del catolicismo sobre esta amalgama; los católicos deberían abandonar la escolástica, "muerta y podrida", y cimentar la apologética no en la metafísica, sino exclusivamente en el sentido común y en la ciencia, con lo cual se asegurará su influencia sobre las inteligencias modernas, y "otros serían los lectores de Ortí y Lara, de Zeferino González, de "La Civiltà Cattolica" [93].

Dos años después, en 1872, Caminero redobla el ataque. La razón natural, la religión natural, las ideas eternas, son sólo "jerigonza de los filósofos de escuela" [94], y frente a ellos debe mantenerse enhiesto el tradicionalismo. Reconoce, sin embargo, que en España no hay campeones de esta profecía, porque quita valor para defenderla "la tiranía de los periódicos católicos de Madrid sobre el clero", comparable a la de los grandes orientes y la "Tertulia progresista". Los tradicionalistas (Caminero se cuida de precisar que no es "tradicionalista de los acaudillados por Nocedal", sino sólo en filosofía) "se han dejado amedrentar por la satisfecha e intolerante charla de los neoescolásticos-políticos, que han tomado a su cargo la definición dogmática de la ortodoxia" [95]. Conceptos éstos que revelan una fuerte tensión polémica entre el sabio escriturista y el grupo seglar "neocatólico", ya derivado por estas fechas del tradicionalismo al tomismo, como testimonian Tejado y Ortí y Lara.

La posición tradicionalista de Caminero es, como puede verse, antimetafísica por un lado y, por otro, exaltadora del sentido común y de la ciencia. Rasgos que, evidentemente, le aproximan al positivismo. Es interesante señalar que, cuatro años más tarde, Azcárate denunciaría, aunque refiriéndose a los tradicionalistas españoles en general, y sin mención expresa de Caminero, la afinidad entre tradicionalismo y positivismo. En ella estaría, en opinión del profesor krausista, la clave de la actitud extrañamente reservada que los tradicionalistas adoptan a través de las discusiones del Ateneo sobre el positivismo, correspondiente al curso de 1875 a 1876 [96].

Restauración escolástica. — La expresión "restauración escolástica", consagrada al referirse a Francia o a Italia, ha de entenderse con algunas reservas al hablar de España, ya que durante la primera mitad del siglo la filosofía escolástica sigue teniendo entre nosotros una no interrumpida, aunque acartonada, vigencia. Incluso el tomismo puro está representado en los conventos dominicanos por la obra del padre Felipe Puigserver *Philosophia Sancti Thomae Aquinatis auribus hujus temporis accomodata,* de la que se publican, por lo menos, dos ediciones [97].

Es cierto, en todo caso, que, a partir de la sexta década del siglo, la escolástica muestra nueva vitalidad y trasciende de los ambientes eclesiásticos para conquistar adeptos seglares. Esto ocurre, sobre todo, por obra del dominico fray Zeferino González (1831-1894) y del catedrático de la Universidad Central Juan Manuel Ortí y Lara (1826-1904). Ambos representan dos modos muy distintos de entender el tomismo; el padre Zeferino es abierto y conciliador, y Ortí, sumamente rígido.

Cronológicamente, sin embargo, se les adelanta el jesuita asturiano José Fernández Cuevas (1816-1864), autor de dos principales obras: *Philosophiae Rudimenta ad usum academicae iuventutis* (3 vols., Madrid, 1858-1859) y una sintética *Historia Philosophiae* (Madrid, 1958), que durante muchos años fueron libros de texto en los colegios jesuíticos. Sin tener excesivo valor, destacan por una doble nota nacional. En primer lugar, el seguir en grandes líneas la doctrina de Suárez, cuando los jesuitas extranjeros contemporáneos se inclinaban, por lo general, al tomismo estricto; y, en segundo lugar, el dar cabida a los filósofos españoles, a los que el padre Cuevas dedica casi la mitad de su *Historia,* cosa notable si se piensa que Balmes, pocos años antes, no había tratado expresamente de ninguno en la *Historia de la filosofía,* aneja a la *Filosofía elemental.*

Pero la obra del padre Cuevas, publicada al poco tiempo de la readmisión de la Compañía en España y destinada a servir de texto en las casas recién restauradas, no tiene eco en el público seglar. El conocimiento de la escolástica por parte de éste data de unos años después y se debe fundamentalmente a fray Zeferino González. Llega éste a Madrid a principios de 1867 [98], con treinta y seis años, pero ya de endeble salud, después de una estancia de casi veinte en Manila; allí había publicado dos trabajos primerizos sobre los temblores de tierra y la electricidad —índice de una simpática afición a la ciencia natural, muy arraigada en él— y sus *Estudios sobre la filosofía de santo Tomás* (1864). Una intervención improvisada en el Ateneo, con ocasión de una conferencia filosófica de Segismundo Moret, le da en seguida cierta notoriedad y es inicio de la formación de un círculo de discípulos, muy jóvenes casi todos, que se reúnen con él en el convento de la Pasión, y de alguno de los cuales haremos más adelante mención particular. Fruto de este magisterio sería la *Filosofía elemental* (1873), traducción y resumen de la *Philosophia Elementaria,* que en 1868 había publicado en latín. Del mismo año 1873 datan los *Estudios religiosos, filosóficos, científicos y sociales,* recopilación en dos volúmenes de escritos de diferentes épocas, prologada por Alejandro Pidal y Mon, asturiano como fray Zeferino y reciente converso a la filosofía tomista.

Dos años después, en 1875, fray Zeferino es promovido, pese a sus instancias, a la silla episcopal de Córdoba; luego, a los arzobispados de Sevilla y Toledo, y al cardenalato. El desempeño de estos cargos dificulta, sin interrumpirla del todo, su dedicación filosófica, que se reduce prácticamente a la redacción de la *Historia de la filosofía* (3 vols., 1878-1879) y a la ampliación de ésta en una nueva edición (1886) [99]. Únicamente al final de su vida, cuando una grave enfermedad le obliga al retiro, publica una nueva obra, *La Biblia y la Ciencia* (1892), de carácter apologético.

El espíritu animador de esta producción filosófica es un programa de restauración de la filosofía de santo Tomás, restauración que habría de conducirse bajo ciertas condiciones estrictas, de tal modo que únicamente aceptara el "fondo y sustancia" de aquélla [100]. Por una parte, fray Zeferino entiende que no todo debe restaurarse, pues son necesarias otras formas de estilo, de método y de exposición, "más convenientes y perfectas en sí mismas y, sobre todo, más en armonía con las condiciones de la ciencia y con las exigencias del espíritu humano en nuestro siglo"; por otra parte, entiende que esta simple sustracción no es suficiente, ya que son también de desear adiciones y perfeccionamientos: "Esta filosofía... puede ser desarrollada y perfeccionada aún en cuanto al fondo, poniéndola en contacto con la filosofía moderna" [101].

Los caracteres respectivos de la filosofía de santo Tomás y de la filosofía moderna hacen viable esta incorporación. Aquélla, tan platónica como aristotélica [102], es un eclecticismo superior y trascendental, que reúne y funde en una concepción sintética todos los elementos racionales diseminados en la historia de la filosofía [103]; en el fondo, los mismos metafísicos modernos —Descartes, Leibniz, Kant— la han profesado, al menos en parte. Y ésta, a su vez, es un conjunto de sistemas incompletos, que tan sólo contienen teorías aisladas y verdades diseminadas con mezcla de grandes errores [104].

Desde otro ángulo, debe señalarse que, para fray Zeferino, la filosofía de santo Tomás es una etapa dentro del "movimiento filosófico cristiano, que arranca de Clemente de Alejandría y de san Agustín, llega con el propio santo Tomás a perfección sistemática y es continuado después por otros filósofos, cuando menos parcialmente". Ésta es la filosofía "esencialmente cristiana", que conoce y profesa la existencia de un Dios personal, infinito, trascendente, providencial, remunerador y creador. "Todo sistema que rechace todas estas tesis, o sólo algunas de ellas..., podrá ser llamado cristiano en un sentido secundario, según el más o el menos de ideas cristianas que contenga, pero no se le puede llamar filosofía cristiana en un sentido absoluto" [105].

Sin embargo, esta incorporación de la filosofía moderna al tomismo no es propiamente acometida por fray Zeferino. La tarea que efectivamente realiza consiste más bien en presentar comparativamente las diversas soluciones que las filosofías racionalistas y el tomismo aportan a los grandes problemas filosóficos y deducir de esta comparación, en general llevada a cabo con un criterio de ponderación y equilibrio, la neta superioridad del segundo. Es posible que en su intención esta labor de exposición y contraste fuera sólo una especie de obligado preámbulo. Pero el hecho es que se detiene en él, quizá forzado por las ya aludidas circunstancias de su biografía.

Juan Manuel Ortí y Lara, natural de Marmolejo, estudia la filosofía escolástica en el colegio de San Bartolomé y Santiago de Granada por la quinta década del siglo, y es poco después abogado en ejercicio y catedrático de psicología y lógica en el Instituto de esa ciudad. Desde joven convergen en él, según su biógrafo Damián Isern, tres influencias que determinan su trayectoria intelectual: la pertenencia a una familia absolutamente tradicional en ideas religiosas y políticas, las "asiduas lecturas de piedad y cultura cristianas" —principalmente, Bonald, Frassynous y Balmes— y la vinculación estrecha que mantiene, desde los años de estudiante, con el sacerdote granadino don José Escolano y Fenoy, que habría de ser obispo de Jaén, y con una hermana del cual contrae matrimonio. Éste es quien lleva al ánimo de Ortí "la convicción, tan incierta como honrada, de que santo Tomás escribió... la última palabra en materias filosóficas" [106].

Sin embargo, la adscripción de Ortí y Lara al tomismo estricto parece relativamente tardía, pues todavía en su *Psicología*, de 1852, hay reminiscencias

tradicionalistas, escocesas y cartesianas [107]. Quizá por entonces no había tenido aún un conocimiento suficiente de la neoescolástica italiana de Liberatore, Sanseverino y Prisco, el impacto de la cual habría de ser decisivo en su formación filosófica. Sanseverino, el más rígido de los restauradores escolásticos, es quien más influye en él.

La obra de Ortí, que poco después iría de Granada a Madrid como catedrático de metafísica, se despliega en dos exclusivas direcciones: por una parte es prolífico autor de libros de texto, muchas veces reeditados, y por otra, conductor de una serie de resonantes polémicas filosóficas y religiosas. En el primer aspecto, Ortí y Lara ejerce un magisterio de indudable trascendencia nacional, pero que no puede calificarse favorablemente. Sus obras, deliberadamente faltas de toda originalidad [108], adoptan la forma de cartillas escolares con preguntas y respuestas que los alumnos deben aprender de memoria. "Es doloroso pensar —comenta el padre Ceñal— que la filosofía cristiana estuviera representada durante largos años en nuestra universidad por tal magisterio y tales libros" [109].

Como polemista, Ortí combate sin tregua en un frente múltiple —"Atalaya vigilante de la torre de Dios", le llamaría con zumba Menéndez Pelayo [110]—: contra Castelar en *Sofistería democrática* (1862); contra los krausistas en diversos escritos, principalmente *Krause y sus discípulos, convictos de panteísmo* (1864) y *Lecciones sobre el sistema de filosofía panteísta del alemán Krause* (1865); contra el liberalismo de Moreno Nieto en *La filosofía del doctrinarismo, o el sí y el no del señor Moreno Nieto* [111], y contra Menéndez Pelayo en las columnas de "El Siglo Futuro", a propósito de la cuestión de las especies inteligibles, como aliado del padre Fonseca.

Fray Zeferino y Ortí y Lara tienen bastantes discípulos, pero ninguno alcanza gran relieve. La polémica y la didáctica —el periódico y el libro de texto— les absorben excesivamente, en detrimento de la desinteresada investigación doctrinal o histórica. Los escolásticos importantes del último tercio de siglo —Mendive y Urráburu— provendrán, como veremos, de otra escuela. No obstante, debe señalarse que el círculo del convento de la Pasión produce una considerable filtración de ideas tomistas en ambientes jurídicos y políticos, más bien que rigurosamente filosóficos; no sería difícil rastrear hasta nuestros mismos días el eslabonamiento de los magisterios e influencias. Recordemos, aunque la mayor parte de su obra corresponda al último tercio del siglo, al ya antes citado Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), autor del libro *Santo Tomás de Aquino* (1875); a Francisco Fernández de Henestrosa, autor de *Doctrinas jurídicas de Santo Tomás de Aquino* (1888), y al ilustre fundador de nuestra moderna historia del derecho, Eduardo de Hinojosa (1852-1919) [112].

Dos kantianos: Rey y Heredia y Nieto Serrano

Nos queda por considerar dentro del presente capítulo a dos autores que no forman escuela y que cronológicamente corresponden a los años inmediatamente anteriores a la Revolución: el profesor José María Rey y Heredia (1833-1861) y el médico y político Matías Nieto Serrano (1813-1902), al que la Regente otorgó el título de marqués de Guadalerzas. La obra de ambos es de inspiración kantiana, y ello explica el que fuera prácticamente ignorada en tiempos de absoluto o casi absoluto imperio del krausismo.

Rey y Heredia es autor de algunos textos de lógica y de ética y de una *Teoría trascendental de las cantidades imaginarias*, publicada póstumamente en 1865. Se trata de un ensayo de filosofía matemática —esta ciencia es para el autor "la metafísica más luminosa, más legítima"— directamente inspirado en la *Crítica de la razón pura*, de Kant [113]. Y Nieto Serrano tiene como obra máxima un extenso *Bosquejo de la ciencia viviente* (1867), que aspira con gran

ambición a constituir "el verdadero, el único sistema" [114]. Se trata de una oscura exposición de Kant, interpretada principalmente a través del criticismo de Renouvier y con influencias de Hegel. Años después, el propio autor publicó una *Filosofía de la Naturaleza* (1884), que es la segunda parte de esta obra; y en 1877 una exposición resumida de su pensamiento con el título de *La Naturaleza, el espíritu y el hombre.*

II. — RESTAURACION Y REGENCIA (1875-1902)

Impresiona observar con qué singular nitidez se diferencian en la historia intelectual de España los años de la Revolución democrática, que concluyen con el levantamiento de Sagunto, y los años de la Restauración alfonsina. La etapa constituyente que se abre entonces en nuestra vida política se corresponde con otra etapa, también constituyente, en la vida del pensamiento, y en una y otra se manifiesta un nuevo estilo marcadamente homogéneo. Al radicalismo demócrata sucede ahora el eclecticismo doctrinario, y a la metafísica nebulosa una marcada tendencia a "lo positivo". Practicismo, sentido de lo posible, alabanza de la experiencia, son motivos que resuenan tanto en el Ateneo como en las Cortes. "Todo anuncia el advenimiento fatal de una evolución gravísima en el pensamiento español", escribe Tubino en el crítico año de 1875. Evolución que según él, y su testimonio coincide con muchos otros que pudieran citarse, se resume en el paso del idealismo a la ciencia inductiva, con brusquedad y celeridad que serían consecuencia lógica del "abuso del idealismo" en el período precedente. Y lo mismo que en crisis anteriores, el Ateneo de Madrid es la antena que registra el cambio. "Desde el primer día, en el año académico que vive el Ateneo —informa el mismo crítico— notóse algo nuevo y desusado. En todos lados no se hablaba más que de positivismo" [115].

Como el eclecticismo a partir de 1834, el positivismo capta desde 1875 las generaciones nuevas que ingresan en la vida intelectual. Hay en uno y otro momento un mismo frenesí por ajustar a la hora de Europa nuestra propia hora nacional, retrasada en aquella sazón por la perduración anacrónica del absolutismo fernandino y en ésta por el también anacrónico racionalismo democrático de la Revolución de septiembre. Pero la segunda recepción se hace con espíritu más crítico que la primera y quizá por ello los resultados son, a la larga, más impregnadores. Al fin y al cabo, el positivismo entrañaba —salvadas sus posiciones de principio— una versión hacia lo real y concreto, de la que, evidentemente, se hallaban necesitadas la inteligencia y la sensibilidad nacionales, y esto tanto en el campo de la filosofía como en el de la literatura y la vida práctica. En algunos casos, la versión hacia la realidad se consuma de modo demasiado mecánico y según receta, principalmente de extracción francesa; así en el naturalismo narrativo de las menos felices novelas de Pardo Bazán o en algunos estudios psicológicos de González Serrano. En otros casos llega a producir obras importantes y prepara y abona esa especie de desnudamiento de la realidad nacional, en sus diversos pliegues y niveles, que habrían de realizar los "regeneracionistas" y los escritores del 98.

Aun siendo tan ajena al positivismo ambiente, la obra de Menéndez Pelayo participa de esta misma pasión por lo real y concreto. A lo largo del último cuarto del siglo (la primera carta sobre la "Ciencia española" es de abril de 1876) desarrollará una importantísima obra histórica que da realidad a los proyectos formulados por Laverde y Llorens veinte años antes. Emparentada íntimamente con la obra de Menéndez Pelayo está la de la escuela catalana, que arranca de Milá y Fontanals, lo cual impone y justifica el estudiarlas conjuntamente.

También el krausismo experimenta en la misma línea una honda transformación, que llevará a la constitución de lo que Posada habría de llamar "krausismo positivo". Por él iniciaremos nuestra exposición, ya que sirve en cierto modo de eslabón entre los años de la Revolución de septiembre y los de la Restauración y la Regencia.

Segunda etapa del krausismo

Los cinco años de la Revolución constituyen para el krausismo una ruda prueba, que se remata con la desaparición en 1869 y 1874 de sus dos principales cabezas: Sanz del Río y Fernando de Castro. El krausismo se había convertido en espíritu animador de la reforma docente —no hay más que hojear las páginas de la "Revista de la Universidad de Madrid" correspondientes a estos años para comprobarlo—, y con la Restauración le toca pagar sus triunfos. En 1875, el marqués de Orovio, reintegrado a la cartera de Fomento, refrenda un decreto según el cual los catedráticos deben utilizar libros de texto y programas aprobados por la superioridad. Tal medida ocasiona negativas y protestas por parte de los profesores krausistas, y de resultas de ellas son separados o suspensos en sus cátedras, y algunos incluso confinados en diversas provincias. Entre ellos están Salmerón, que ha de marchar a Lugo; Azcárate, a Cáceres, y Giner de los Ríos, al castillo de Santa Catalina, de Cádiz.

Éstos son los tres nombres más representativos del krausismo en los años de la Restauración y la Regencia. Casi exactamente coetáneos y los tres longevos, perpetúan hasta entrado el siglo XX el estilo propio de la escuela y, sobre todo, su exigente y escrupuloso moralismo. Pero en estos años el krausismo experimenta una doble y profunda metamorfosis en su función social y en su trama ideológica. Por una parte, se desvanecen en sus seguidores las esperanzas de reformar por vía directa las instituciones establecidas; los krausistas serán, a partir de ahora, *outsiders*, gente que cultiva, como diría Américo Castro de Giner, una "marginación esencial" respecto de la vida pública, o que a lo sumo figura en ella —así, Salmerón en el Congreso— en una actitud de fundamental oposición. Por otra parte, la unidad ideológica de la doctrina se resquebraja, dando paso a una pluralidad de posiciones de inspiración común, pero en muchos aspectos divergentes.

A) El desengaño de la vía directa redobla en el krausismo la preocupación educadora, esto es, la búsqueda de vías indirectas y paulatinas de penetración social. Especialmente bajo la influencia de Giner, el krausismo desciende desde la alta política educativa a la pedagogía en el sentido más concreto. Ya antes había habido conatos en este orden, principalmente el "Colegio Internacional", institución privada fundada en 1866 por Salmerón, que alternaba clases de rango universitario con la enseñanza primaria y media, y la "Asociación para la Enseñanza de la Mujer", establecida en 1871 bajo la presidencia de Fernando de Castro. Pero son sólo antecedentes de la "Institución Libre de Enseñanza", que abre sus puertas en 1876 con un ambicioso propósito de reforma escolar. En los primeros años, la "Institución" es una incipiente universidad libre, constituida sobre la base de los catedráticos de la Universidad de Madrid suspendidos en sus funciones y complementada con las enseñanzas de los otros dos grados primario y medio, entre los cuales no se establece solución de continuidad. Pero, al paso que éstos prosperan, la enseñanza universitaria decae y pronto deja de impartirse. A lo sumo subsiste sin organización determinada, como una simple orientación del trabajo universitario de los antiguos alumnos.

La "Institución Libre" ha tenido singular importancia en la historia intelectual de España. A ella se deben aportaciones pedagógicas como la propagación

de los métodos intuitivos, las enseñanzas manuales complementarias, las visitas artísticas y la educación física; aportaciones combinadas con posiciones de principio en las que se delata la raíz krausista: cierta beatería por la ciencia, que cumple un papel de sucedáneo de la religiosidad positiva, y un laicismo neutralista en materia moral [116].

B) Paralela a esta primera modificación ocurre en estos años otra que ya no afecta tan sólo a la función social de la escuela, sino a su mismo núcleo doctrinal. "No hay ya escuela", llega a escribir Canalejas en 1875; "van unos a un teísmo racional y cristiano; propenden otros a un positivismo comedido y circunspecto; retroceden algunos, aguijoneados por la duda, a la crítica de la razón pura de Kant" [117]. Canalejas entiende que esta centrifugación no significa, contra lo que pudiera parecer, infidelidad a Sanz del Río, sino consecuencia del afán con que éste procuraba "despertar en toda inteligencia el sello característico, original e individualísimo que acompaña al hombre". Y en la misma interpretación, sustancialmente, abunda Giner de los Ríos pocos años antes de su muerte, en párrafos que vale la pena citar por extenso: "Con la filosofía krausista se comprueba un fenómeno propio de todas las filosofías que han hecho estado en la Historia, desde Platón a Hegel; a saber: una como disolución de sus fórmulas primitivas (tanto mayor cuanto más y más se infiltran en el espíritu social, testimonio de vitalidad que para el vulgo es precisamente de muerte), merced a una progresiva diferenciación de su núcleo y sus elementos fundamentales, que impide la rígida "ortodoxia sectaria", respeta la personalidad y engendra las más contrapuestas direcciones, como otras tantas traducciones libres de un fondo y patrimonio común. Y así, lo que el observador superficial creía más olvidado y como enterrado para siempre retoña inmortal una y otra vez con brava lozanía" [118].

Con otras formas insisten en esta idea de la fluidez estimulante del krausismo sus principales secuaces de la "segunda hornada"; se trata, hace constar Jobit en 1936, de una "opinión recibida" en la familia espiritual de la "Institución" [119]. Pero tiene razón el propio Jobit cuando formula frente a ella cierta reserva. Sanz del Río enseñó no sólo a "filosofar", sino también una "filosofía" rígidamente sistemática. Dos razones parecen provocar a través del último cuarto del siglo la debilitación del sistema. En primer lugar, la oscuridad de Sanz del Río hace que muchos krausistas evolucionen desde él a otros autores de acceso más fácil: "Los discípulos de los alumnos de Sanz del Río se educaron más en Tiberghien que en ningún otro autor", afirma Hermenegildo Giner [120]. Entre éstos están, sobre todo, los menos exigentes en cuanto a precisiones tecnicofilosóficas. Y, en segundo lugar, la derrota de los ideales de la Revolución de septiembre causa en los seguidores de la doctrina un claro impacto psicológico; de la tensión idealista y metafísica del sistema primitivo pasan muchos de ellos o un positivismo más o menos teñido de elementos neokantianos. Posada llega a hablar de un "krausismo positivo". Perdura éste fragmentado, reducido a ciertos principios —armonismo, moralismo, culto de la ciencia— o a determinadas tesis particulares cortadas de sus raíces metafísicas. En este último respecto es sintomática la actitud de Leopoldo Alas (1852-1901). El gran crítico y jurista considera endeble la filosofía general del krausismo, pero admira su filosofía del derecho [121].

Nicolás Salmerón (1838-1908). — Salmerón nace en el pueblo almeriense de Alhama la Seca, poco después del también almeriense Federico de Castro y poco antes que el rondeño Giner de los Ríos. Con ambos coincide e intima en la Universidad de Granada, recién traspuesta la mitad del siglo. Granada, ciudad que había sido veinticinco años antes hogar espiritual de Sanz del Río, en la época definitoria de su personalidad intelectual, también lo es ahora de sus

más conspicuos discípulos. Y no debe olvidarse que granadino de nacimiento y de espíritu es Juan Facundo Riaño, escritor y profesor de arte, cuyo influjo sobre la segunda hornada krausista, en el terreno de las costumbres y de los gustos estéticos naturalistas y britanizantes, es quizá tan profundo como el de Sanz del Río en el intelectual [122].

Entre los discípulos de Sanz del Río, Salmerón se distingue por una contradictoria y tenaz dedicación a dos menesteres tan distantes como la metafísica y la política. A los veinticinco años, en 1863, es catedrático de historia en Oviedo y tres cursos después pasa a explicar filosofía en la universidad Central. Un resonante discurso en el Circo Price le mete de lleno en la política de oposición. En el verano de 1873 ocupa la presidencia de la República, pero le induce a dimitir su escrúpulo en firmar las sentencias de muerte de los rebeldes cantonalistas. Con la Restauración emigra y, vuelto a España en 1884, mantiene en el Congreso una actitud de republicanismo insobornable, secundada con más moderación por Gumersindo Azcárate.

La gravedad filosófica y el fervor polémico se amalgaman en esta singular figura. Catoniano e inflexible, siempre muy krausista en maneras y lenguaje. Salmerón va perfeccionando a lo largo de los años una cierta actitud estatuaria; a raíz de su muerte, un artículo necrológico le evocaría como "aquella estatua viva que andaba por el mundo" [123]. Tal contextura espiritual, que en Salmerón es, sin duda, sincera, dará a muchos —entre otros al joven Menéndez Pelayo, que tiene con él un incidente en la universidad— sensación de desagradable rigidez.

El krausismo, sin embargo, persiste en Salmerón más como estilo vital y literario que como doctrina. Dentro de él están aún sus dos escritos filosóficos de carácter más técnico: los artículos *Concepto de la metafísica* y *Principios analíticos de la doctrina del tiempo*, aparecidos en el "Boletín-Revista de la Universidad de Madrid" en 1870 y 1873, respectivamente. Pero, en el destierro, Salmerón entra en contacto con el positivismo francés, como se denota ya en el prólogo que pone en 1878 al libro de Hermenegildo Giner de los Ríos *Filosofía y arte*, y la evolución continúa en los años siguientes hasta desembocar en un monismo cientificista patente sobre todo en su discurso de Almería *La filosofía en la vida* [124]. Giner de los Ríos enjuicia así esta evolución: "Los que hemos podido asistir largos años a la evolución de aquel espíritu singular... hemos sido testigos, distraídos o atentos, más que de la elaboración de una de tantas "metafísicas basadas en la experiencia", de un proceso constante de infiltración del movimiento positivo contemporáneo en el espíritu y las formas krausistas, hasta dar de sí cierta compleja construcción, que podría representar, acaso, dentro de esta corriente general, cosa análoga a lo que ha sido la izquierda en el hegelianismo" [125].

Francisco Giner de los Ríos (1839-1915). — Giner de los Ríos se mueve dentro de un círculo más cerrado que Salmerón. En el orden teórico, su preocupación cardinal no es la metafísica, sino la filosofía jurídica, y en el orden de la acción social no le tienta directamente la política, sino la pedagogía en todos sus grados. Añade, además, una vertiente estética que le lleva a cultivar regularmente la crítica literaria y, de modo ocasional, la pintura y la música. Y finalmente, frente a la gravedad marmórea de Salmerón se nos muestra como un hombre vibrátil, irónico, mordiente; Juan Ramón Jiménez diría de él que era "un fuego con viento" [126].

Giner parece haber ejercido desde joven una sugestión poderosa. Su actitud perpetuamente inquisitiva, su habilidad socrática para aguijonear inquietudes, sus hábitos ascéticos —Ortega solía hablar con ironía de "los pobrecitos de Don Francisco"— han dejado huella en amigos y discípulos. Pero su obra es-

crita, aunque interesante, no nos transmite sino un eco de personalidad tan rica. "Sus escritos de filosofía —dice García Morente— son como momentos inmovilizados, fragmentos arrancados violentamente de la continua, ininterrumpida fluencia y hervidero de su pensar filosófico y religioso" [127]. Gira esta obra, como ya observamos, en torno a los dos ejes de la filosofía jurídica y la educación. Ejes conexos entre sí, ya que el objeto de la educación es producir una personalidad que cumpla espontáneamente la ley.

En lo que toca a la Filosofía del Derecho —que profesa desde que gana la cátedra de Madrid en 1866 hasta su jubilación, salvo las dos interrupciones de 1867 a 1868 y de 1875 a 1881—, el punto de partida es monista en el sentido de Krause. Naturaleza y Espíritu no se oponen, sino que se funden en cada cosa particular; la naturaleza tiene un sentido espiritual, y el espíritu un sentido natural. "Tan natural es la tela que teje el tejedor como la que teje la araña", repite Giner de los Ríos con Michelet. Pero este monismo no impide una valoración de los seres particulares en razón de sus respectivas finalidades inmanentes, armonizadas en el Ser Absoluto.

En esta perspectiva, el derecho es "el sistema de los actos o prestaciones con que ha de contribuir cada ser racional, en cuanto de él depende, a que su destino y el destino de todos se efectúe en el mundo". La idea krausista del derecho como relación de medio a fin —como condición— reaparece en Giner; el derecho apunta a la realización de los fines humanos, al logro de la personalidad como conjunto de todas las manifestaciones teóricas y prácticas del hombre. Se trata, pues, de una amplísima concepción del derecho, ya que no hay fin humano alguno que pueda reputarse extrajurídico, y de aquí que sea difícil para ella, como en general para todo el krausismo, deslindar entre Derecho y Moral. La Moral, según Giner, contempla en el obrar los motivos; el Derecho, en cambio, su utilidad para el fin racional propuesto.

Estas ideas se prolongan en otras de clara raíz hegeliana. Es muy característico de Giner su deseo de concordar teoría y práctica, visión racional del Derecho y Derecho positivo e histórico. "La razón especulativa se ha hecho ya hoy cargo de la historia, en cuyo fondo reconoce otro modo de su propia sustancia. Tan natural es el Derecho positivo como el que por antonomasia se denomina natural" [128]. Afirmaciones que Giner inmediatamente precisa y restringe: "Todo Derecho positivo es siempre, en el fondo, natural o, digamos, justo. Pero no lo es sino en el fondo, porque, a la vez, sobre esa base se desarrollan elementos arbitrarios, patológicos (injustos, en suma), que impiden dar como racional, adecuado, natural, legítimo, justo, todo Derecho positivo, sin más, sea el que sea" [129].

La corriente general del pensamiento gineriano va así desde el racionalismo krausista, que hereda de Sanz del Río, a un activismo y practicismo concorde con su vocación de educador. Hay en él como un esfuerzo por acomodar los viejos cuadros dogmáticos de la escuela, rotos en el transcurso de la experiencia revolucionaria, a la nueva experiencia educadora —y como tal no revolucionaria, sino evolutiva— significada por la "Institución".

GUMERSINDO DE AZCÁRATE (1840-1917). — Nacido en León y educado en Asturias, Azcárate es el único entre los krausistas prominentes del siglo XIX que procede del norte de España. Quizás esta circunstancia haya contribuido a dar a su pensamiento un tono integrador y ecuánime. Hay en Azcárate algo de Jovellanos y algo de Balmes. Por descontado, el fondo de sus ideas es krausista y, como tal, heterodoxo, pero procura asimilar cuanto encuentra de bueno en posiciones contrarias y, en general, procede siempre con una intención reformista, apegado al problema concreto y a la solución inmediatamente viable.

De su padre, Patricio de Azcárate —gobernador civil de varias provincias y escritor prolífico y honrado [130]—, parece heredar el gusto por las ideas generales y el equilibrio temperamental. En Oviedo y Madrid cursa estudios de Derecho, aunque las ciencias naturales habían sido su primitiva vocación, y desde el año 1873 es catedrático de Legislación comparada. El destierro en Cáceres y los subsiguientes años de cesantía, hasta su reposición con los demás profesores krausistas en 1882, los emplea en escribir o recopilar varios libros, en los que se define plenamente su personalidad intelectual, apenas evolucionada después. En primer lugar, la *Minuta de un testamento,* que firma con una solitaria W. En segundo lugar, cuatro colecciones de artículos de revista, que reflejan su pensamiento filosófico-religioso, político y social: los *Estudios filosóficos y políticos* (Madrid, 1877), los *Estudios económicos y sociales* (Madrid, 1876), *El self-government y la monarquía doctrinaria* (Madrid, 1877) y *El Régimen parlamentario en la práctica* (Madrid, 1878) [131].

Las creencias radicales de Azcárate, sobre cuyo fondo debe ponerse el conjunto de su obra, en ninguna parte se reflejan mejor que en la *Minuta de un testamento.* Se trata de un escrito breve que comienza a circular manuscrito en Madrid por los primeros meses del año 1866, y que el verano del mismo año aparece impreso, adicionado con muchas notas que, al transformarlo de folleto en libro, sorteaban la disposición según la cual los folletos habían de someterse a censura gubernativa [132]. Azcárate, a la sazón de treinta y cinco años, intenta, sin duda, y de ahí el anónimo, dar testimonio de una experiencia vital que, aunque rigurosamente propia, supone compartida por un núcleo de españoles liberales más o menos amplio: el testimonio de la pérdida de la fe católica y de su sustitución por un racionalismo teísta, que él llama "unitarismo" y "cristianismo liberal". Azcárate cree en un Dios personal y providente y en una vida futura, y su religiosidad tiene una marcada inclinación ética, práctica y activa.

Desde esta posición religiosa desarrolla Azcárate un pensamiento social que no tiene gran originalidad, pero que es muy representativo de la segunda generación krausista. Metódicamente, este pensamiento arranca de una aceptación de la sociología, ciencia de moda en el fin del siglo, pero planteándola sobre bases metafísicas. El organicismo biologizante —propio de la mayor parte de la sociología positivista de aquel tiempo, orientada decisivamente por Spencer— es sustituido en Azcárate, como también en Giner, por el organicismo espiritualista heredado de Krause. La sociología es todavía para él sinónimo de filosofía social, no investigación puramente empírica, y además no tiene una misión aséptica de pura descripción, sino que implica una actitud normativa y deontológica y se continúa en un "arte social", encargado de instaurar la justicia social [133].

Este liberalismo orgánico, opuesto en la intención de Azcárate tanto al liberalismo individualista cuanto al colectivismo, es el suelo del que brotan las soluciones políticas y sociales que propugna. Por de pronto, Azcárate entiende que deben fomentarse los cuerpos intermedios entre el individuo y el Estado, como son los municipios y los gremios, tesis ésta que habría de desarrollar otro simpatizante del krausismo: Eduardo Pérez Pujol [134]. Tal pluralismo social supone una concepción jurídica también pluralista, en la que la sociedad tiene una esfera propia diferente del individuo y del Estado. Cada uno de estos tres centros de actividad se autorregula, con lo que existen diversas fuentes de derecho. Se considera a éste constituido, según la concepción general heredada de Krause, por "todas las condiciones necesarias para hacer posible el cumplimiento de nuestro destino".

En lo que atañe a la cuestión obrera, el problema social por antonomasia, Azcárate entiende que es la sociedad, más que el Estado, quien debe resolverla,

principalmente mediante una intensa acción cooperativa y educadora. En 1881 concreta así su pensamiento: "Para resolver el problema social deben inspirarse: el individuo, en la solución cristiana; la sociedad, en la solución socialista, y el Estado, en la solución individualista". A esta fórmula sigue adepto en líneas generales toda su vida, pero con una sensible atenuación del último término; el intervencionismo del Estado —concretado, según el común sentir decimonónico, en una "política social" de orientación más bien "protectora" del desvalido que directamente "emancipadora"— tiene en él uno de los más destacados teóricos y promotores [135].

Estas preocupaciones de jurista y sociólogo dulcifican en Azcárate la actitud de "marginación esencial", respecto de la esfera política, que señalamos como nota de la segunda hornada krausista. Desde su fundación por Silvela, a principios de siglo, Azcárate preside el "Instituto de Reformas Sociales" [136], y en los años finales de su vida llega a propugnar la aceptación de la forma monárquica de gobierno. "Creo que han desaparecido los obstáculos tradicionales", manifestaría a raíz de una histórica visita a Palacio en el año 1913.

El krausismo en el resto de España. — Repercute el krausismo en algunas universidades españolas, donde lo importan discípulos de Sanz del Río. Así, hay profesores aislados de la escuela en Granada (Torres Campos y Jerónimo Vida), en Barcelona (Benito) y en Valencia (Soler y Villó), y también en otras capitales como Badajoz (Romero de Castilla) y Cádiz (Moreno Espinosa y Álvarez Espino). Pero únicamente presenta densidad de grupo en Sevilla, con manifiesta inclinación religiosa y metafísica, y ya a fines de siglo en Oviedo, con más borrosos cuadros doctrinales y con predominante inclinación sociológica y jurídica.

En Oviedo, el krausismo está representado por los profesores de Derecho Altamira, Posada y Sela, iniciadores con algunos otros, a partir de 1896, de una activa labor de "extensión universitaria", modelada sobre el ejemplo inglés de Oxford y Cambridge [137]. El grupo sevillano —que tiene, por cierto, algunos adeptos y continuadores en la Universidad de La Habana— se constituye en torno a Federico de Castro (1834-1903), catedrático de metafísica y de historia durante cuarenta y tres años. Castro sigue en grandes líneas a Sanz del Río, pero se singulariza dentro de la corriente general del krausismo por su ahincada dedicación al tema de los caracteres propios de la filosofía española [138]. El más destacado de los rasgos de ésta, según apunta ya en 1870, es la inclinación a la síntesis, y de aquí, precisamente, el auge en España de una filosofía sintética como el krausismo. Veinte años más tarde, Castro perfila esta tesis y añade otros rasgos definitorios: "razón concreta" que recela de todo vacío abstraccionismo, individualismo, senequismo. Las ideas de Castro parecen prenunciar en algunos puntos el *Ideario*, de Ganivet (1897), y *En torno al casticismo*, de Unamuno (1894). Pero de estos autores no nos corresponde hablar aquí.

El krausismo y las ciencias particulares. — En su segunda etapa, preferentemente, el krausismo es marco teórico de algunas investigaciones científicas particulares, sobre todo en los campos de la sociología y el derecho. "La ciencia es cosa de conciencia", solía repetir Sanz del Río, y esta actitud reverencial hacia el saber metódico y riguroso se transmite a sus hijos y nietos espirituales. Con todas sus graves limitaciones, el krausismo rinde por esta vía un fruto que resultará, a la larga, valioso. Pero subrayemos que no es el krausismo el único soplo reanimador de nuestra postrada moral científica. Hinojosa, Ribera y Menéndez Pelayo navegan —no hay que decirlo— por meridianos muy distantes.

En sociología, el krausismo anima, además del pensamiento de Azcárate, el de otros dos sociólogos y juristas: Joaquín Costa, de quien se tratará en otro apartado, y Adolfo G. Posada. De Manuel Sales y Ferré no creo pueda decirse que haya sido krausista en lo que respecta a su pensamiento sociológico. Discípulo y albacea de Fernando de Castro, rompe de hecho con la escuela a partir de 1880. Su *Tratado de Sociología*[139] está construido según un plan puramente positivista, dentro del cual resulta esta ciencia sucesora de la extinta filosofía de la historia.

El ovetense ADOLFO G. POSADA (1860-1944) toma contacto en torno a 1880 con los krausistas de la "Institución", principalmente con Giner, y prolonga hasta nuestros mismos días las ideas cardinales de la escuela. Tiene doble personalidad de jurista y de sociólogo y, en ambos campos, una misma inclinación generalizadora y sistemática. Como jurista cultiva, en su juventud y en su extrema vejez, la Filosofía del Derecho; pero principalmente se dedica al Derecho Político, disciplina que profesa durante largos años en Oviedo y Madrid, y de la que es el más distinguido cultivador español a lo largo del primer tercio del siglo. Como sociólogo realiza, por una parte, una meritoria labor de importación de autores y doctrinas y, por otra, intenta una construcción personal inspirada en Lester F. Ward, el fundador de la sociología científica norteamericana, con el que ha sido justamente comparado[140].

Aparte estos nombres especialmente destacados, el krausismo tiene también una grande y difusa influencia en otras disciplinas jurídicas, principalmente el Derecho Penal y el Civil[141].

El positivismo

En su primera versión española el positivismo aparece aliado al neokantismo, aunque no deja de existir también un reducido grupo de positivistas estrictos, a los que Revilla denomina "positivistas naturalistas". Unos y otros hacen actos de presencia en los debates del Ateneo correspondientes a 1875, tanto en la sección de ciencias morales y políticas como en la sección de historia natural. El tema propuesto en aquélla es el de los "peligros que puede ofrecer el positivismo para los intereses fundamentales de la sociedad", y el de ésta, "si toda la vida orgánica puede considerarse como una transformación de la energía universal", enunciado que parece remitirnos a Spencer más que a Haeckel, ya que la divulgación de la doctrina de éste entre nosotros es un poco posterior[142]. Era lógico que las discusiones polarizaran a los ateneístas en dos bandos: positivistas y metafísicos de diversas confesiones. Los positivistas aparecen desde el primer momento aliados con el criticismo kantiano, y frente a ellos se sitúan los hegelianos, krausistas y supervivientes del espiritualismo francés. En el curso del debate, conducido con la fogosidad oratoria tradicional en la "docta casa", los opuestos puntos de vista se interfieren y decantan. La oposición a toda especulación, postura inicial de los positivistas, da paso a un spencerismo en el que Revilla encuentra "no pocas conexiones con el neokantismo". Factor principal de esta evolución es el doctor Luis Simarro, que entonces hace sus primeras armas; junto a él están Camó, Ustáriz y el fisiólogo doctor Cortezo[143].

Aunque Revilla, participante activo en los debates, trata, indudablemente, de hacer coincidir con su propia posición filosófica los resultados generales a los que se llega finalmente, el balance que formula revela, cuando menos, una problemática común. Cinco son, según él, los principales resultados: la mostración de la doble impotencia de los métodos experimental y especulativo: la consiguiente confirmación de la incognoscibilidad del "noumeno"; el haber

puesto de relieve el escaso valor científico tanto del espiritualismo como del materialismo; la confirmación de la existencia en el hombre de un principio espiritual, desconocido en cuanto a su naturaleza y origen, pero perceptible en sus fenómenos, y, finalmente, la necesidad de precisar los límites naturales de la inteligencia humana con renuncia a todo dogmatismo.

Después de esta entrada triunfal en el Ateneo, la suerte del positivismo está asegurada. "La doctrina positivista —escribe Revilla— vase hoy señoreando de la ciencia y de la vida en términos tales y con rapidez tan vertiginosa, que la historia no ofrece ejemplo de invasión semejante, ni aun remontándose a la época de la propagación del cristianismo" [144]. Sería interesante perseguir en detalle esta invasión a través del último cuarto del siglo; las comparaciones biológicas, la apelación a problemáticas leyes de evolución, la exaltación de la influencia del medio ambiente en la génesis de las ideas, la aproximación de los procesos fisiológicos y de los procesos mentales, son otros tantos motivos que hasta el final de la Regencia van *in crescendo,* y de cuyo influjo incluso se resiente, en su juventud, un pensador tan personal como Unamuno. Podrían citarse muchos botones de muestra, pero me limitaré a presentar dos que creo especialmente expresivos, tomados de campos tan distantes como la ciencia política y la crítica literaria. El primero es la pintoresca historia que traza Rafael Salillas, en 1896, de nuestros partidos políticos, a los que ve como "árboles que nacen en el mismo huerto" y que van creciendo a través del siglo XIX con arreglo a unas leyes rigurosamente botánicas [145]; y el segundo, este inefable párrafo en el que Urbano González Serrano, tres años más tarde, resume los méritos de la obra de Menéndez Pelayo: "Percibe con suma facilidad el medio exterior, aprecia la ley de continuidad biológica que preside lo mental y que rige lo fisiológico; toma, en una palabra, el protoplasma y todas sus manifestaciones evolutivas con precisión" [146].

El positivismo neokantiano y la "Revista Contemporánea". — En el seno de este positivismo (que no siempre degenera, desde luego, en naturalismo tan extremoso e ingenuo) pueden seguirse, bien que con alguna dificultad, varias corrientes. Está, en primer lugar, un grupo neokantiano, representado por la "Revista Contemporánea", que inicia su publicación el mismo año de 1875 con clara ambición de cambiar la tónica de nuestra vida intelectual. Promotor de esta revista es José del Perojo (1852-1908), joven escritor cubano oriundo de la provincia de Santander. Perojo había estudiado en Heidelberg con Kuno Fischer, del que parece asimilar más bien la peculiar interpretación criticista y positivista de Kant que la preocupación histórico-filosófica. Esa interpretación, sin embargo, es para Perojo una corriente más entre las múltiples de la filosofía alemana, y su propósito parece cifrarse en divulgar ésta entre los lectores españoles, cosa que hace de modo más bien superficial. Pero lo que interesa de su obra no es tanto la calidad cuanto el sentido. Perojo es un importador de ideas que trata de sustituir el ya anacrónico krausismo por un espíritu de indagación ajeno a todo sistema cerrado. "Dejando aparte los factores de tiempo y calidad —escribe López Morillas—, puede decirse que la 'Revista Contemporánea', en lo sustancial, es a la España de la Restauración lo que la 'Revista de Occidente' es a la Dictadura" [147]. Pero subrayemos, por nuestra cuenta, que la diferencia de calidad es grande; la semejanza entre Perojo y Ortega es estrictamente una semejanza formal, que sólo afecta a cierta identidad de coyuntura y propósito. Y esto sin hablar de la superficialidad que significa el querer vitalizar la cultura de un país mediante trasplantes mecánicos.

La empresa neokantiana de la "Revista Contemporánea" fue efímera, pues cuatro años después de su fundación cambia de propietario y de orientación ideológica [148]. Breve fue, asimismo, la colaboración entre Perojo y Manuel de la

REVILLA (1846-1881) por la enfermedad mental y prematura muerte de este último. Revilla permanece aún hoy como crítico literario agudo y brillante, pero ha de subrayarse que esta labor crítica tiene por subsuelo una constante preocupación filosófica. Por lo demás, tal preocupación no excluye una continua versatilidad. Revilla siempre afirma a fondo, pero varía el contenido de su afirmación. Primero es krausista; luego, positivista neokantiano, y al fin, darwinista. Y, a lo largo de las tres fases, siempre polémico y excesivo, como correspondía al ambiente del Ateneo en el que era figura principal. "En nuestros días figuraría entre los llamados intelectuales", escribe de él Urbano González Serrano en 1899; "era víctima en su voluntad de lo que hoy se llama *aboulie*" [149]. Creo que ambos rasgos definen bien a este malogrado personaje y detectan, de paso, cierto cambio interesante, desde el punto de vista de la sociología literaria, entre la penúltima y la última década del siglo.

EL POSITIVISMO NATURALISTA. — Revilla y Perojo eran, ante todo, "hombres de letras", y, como tales, con preocupaciones moralistas y estetizantes. Por ello, aun dentro del común denominador de "avanzados", pudiéramos decir que constituyen con su neokantismo el ala derecha del movimiento filosófico bajo la Restauración. Enfrente se sitúa, ya desde los días de la discusión del Ateneo, un ala izquierda constituida principalmente por médicos. En éstos, el directo contacto con la ciencia positiva empuja a un positivismo más neto e incluso, a veces, a un materialismo declarado. Sin duda, a esta distinción de las dos alas responde la que Azcárate establece entre un "positivismo crítico" y un "positivismo dogmático" u ontológico. Y no deja de ser interesante subrayar que Azcárate insinúa que, junto a estos dos positivismos, se manifiesta un "positivismo místico o creyente", constituido por los partidarios del tradicionalismo filosófico, aún con alguna vigencia en estos años [150].

Ya entre los médicos de los años de Isabel II y la revolución de septiembre había habido algunos de orientación materialista; el más célebre, PEDRO MATA Y FONTANET (1811-1877), especialista en medicina legal y frenólogo, que expone en la obra *Filosofía española* su concepción de la razón humana como mero estado fisiológico. Esta orientación se continúa en los años siguientes y aún Revilla habla, en el recuento de tendencias filosóficas que traza en el año 1876, de una cierta "escuela materialista tradicional", que es, sin duda, esta escuela médica [151]. Pero con la Restauración surge un materialismo modernizado con la nueva argumentación positivista, y cuyo principal órgano de expresión son los "Anales de Ciencias Médicas". "No es posible desconocer —dice Azcárate, refiriéndose a tales corrientes— que los actuales positivistas disponen de más medios y manejan mejor templadas armas, sobre todo por el carácter y amplitud de su cultura" [152].

EL POSITIVISMO EN BARCELONA. — En Barcelona, el positivismo tiene por cabeza principal a PEDRO ESTASÉN Y CORTADA (1855-1913), y también puede incluirse originariamente dentro de él, aunque luego haya evolucionado hacia otras posiciones más modernas, a POMPEYO GENER (1848-1919), traductor de Nietzsche. Estasén introduce el positivismo en el Ateneo de Barcelona; pero éste, más conservador que el de Madrid, prohibiría la continuación del curso, con gran indignación de Revilla [153]. En cuanto al fondo de la doctrina, Estasén no parece tener originalidad alguna, ni por lo que toca al curso barcelonés, ni por lo que hace a su artículo sobre *La noción del Derecho según la Filosofía Positiva*, aparecido en la "Revista Contemporánea". Quizá lo más digno de subrayarse en él (y, a la par, la nota que le distancia de los restantes positivistas españoles) sea el hecho de que busca su inspiración en Comte más bien que en los otros maestros del positivismo. Puede explicarse tal preferencia por la con-

dición de jurista de Estasén; Comte le ofrecía la doctrina del positivismo enmarcada por un contexto sociológico que falta en el positivismo alemán y francés de la segunda mitad del siglo [154].

La escuela de Barcelona y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)

El 14 de abril de 1876 fecha Menéndez Pelayo, entonces de diecinueve años, la primera de las cartas abiertas a su maestro Gumersindo Laverde, que, reunidas, van a constituir algunos meses después su primera obra importante: *La Ciencia Española* [155]. La ocasión de esta carta es un breve párrafo de Gumersindo Azcárate en un artículo de la "Revista de España", sumamente depresivo para la tradición científica nacional: "Según que, por ejemplo, el Estado ampare o niegue la libertad de la ciencia, así la energía de un pueblo mostrará más o menos su peculiar genialidad en este orden, y podrá darse el caso de que se ahogue casi por completo su actividad, como ha sucedido en España durante tres siglos" [156].

Laverde, de cuya antigua vocación de historiador de la cultura española ya hicimos mención, pasa noticia de este juicio a Menéndez Pelayo, a la sazón en Santander, y acompaña al mismo algunas instrucciones y orientaciones para darle réplica. Ésta no se hace efectivamente esperar, y en ella trasparece ya la erudición del joven escritor, su brillantez de pluma y el punto de vista desde el que enfocará siempre el problema de la recuperación cultural de España. El paso de los años serenará tan sólo el ímpetu inicial y, sobre todo, empujará a un cambio de horizonte, ya que a la postre Menéndez Pelayo resultará, principalmente, un excelso cultivador de la historia literaria española y sólo en segundo lugar un historiador del pensamiento. Pero esta prioridad de dedicaciones y aficiones no excluye, desde luego, el que también en este segundo aspecto sea su obra imponderablemente valiosa.

Menéndez Pelayo se muestra, desde el arranque de su carta, tan distante de los neoescolásticos como de los partidarios de la filosofía moderna, en razón de que unos y otros ignoran la tradición nacional: "Nadie procura enlazar sus doctrinas con las de antiguos pensadores ibéricos, nadie se cuida de investigar en el caudal filosófico reunido por tantas generaciones" [157]. Y no sólo los filósofos, sino también los políticos, economistas, escritores de ciencias sociales, filólogos y humanistas adolecen de tal ignorancia. La denuncia (que de Azcárate se amplía pocas semanas después a Manuel de la Revilla, para el que la tradición científica y filosófica española tampoco merecía gran aprecio) va acompañada de todo un despliegue bibliográfico y de una enumeración de muy concretos proyectos de política cultural, como la fundación de cátedras de doctorado destinadas a historiar la cultura española. Pero no entraremos en el detalle de la famosa polémica, lo cual exigiría un espacio incompatible con este ceñido resumen, sino que nos limitaremos a puntualizar sus raíces y sus principales efectos. ¿Cómo en esta España de la segunda mitad del siglo, que vivía en pura pasión de actualidad, pudo producirse una tan firme vocación de historiador de la cultura y tan bien servida, además, de técnicas e instrumentos? ¿Qué plan historiográfico es el que, en definitiva, va don Marcelino a desarrollar durante los treinta y cinco años siguientes? Y ya que toda gran historiografía implica una filosofía, ¿cuál es la que don Marcelino profesa?

A) La respuesta a la primera pregunta debe buscarse, ante todo, en las prodigiosas dotes de asimilación del futuro crítico; pero también, sin duda, en el temprano influjo que sobre él ejerce la Universidad de Barcelona. Menéndez Pelayo inicia sus estudios superiores a los quince años, cuando lleva unos meses en precario equilibrio la restauración monárquica de don Amadeo de Saboya y los krausistas dominan totalmente la vida intelectual de Madrid.

Quizá por esta última circunstancia, unida a otras de carácter familiar, el padre del joven montañés decide enviarle a Barcelona, con elección que habría de resultar acertada. Aunque la permanencia de Menéndez Pelayo en esta ciudad fuera tan sólo de dos cursos, su gran precocidad —Rubió y Lluch diría de él que nunca había tenido adolescencia intelectual— hace que en ellos reciba influencias decisivas: "Mi primitivo fondo —escribirá muchos años más tarde— es el que debo a la antigua escuela de Barcelona, y creo que sustancialmente no se ha modificado nunca" [158].

El propio Menéndez Pelayo analiza así los componentes de este su "primitivo fondo" barcelonés: "Heredera la Universidad, por una parte, del floreciente romanismo de la escuela de Cervera, de la tradición jurídica y de humanidades que se compendia en el gran nombre de Finestres, y, por otra, de las tradiciones de la ciencia experimental que había sido profesada, no sin brillo, en la antigua Escuela de Medicina y en los estudios de la Casa-Lonja, mostró desde los primeros días un sentido histórico y positivo, de pausada indagación y recta disciplina, nada propensa a brillantes generalizaciones, intérprete y no deformador de la realidad; tímido, pero seguro en sus análisis, respetuoso con todos los datos de la conciencia, atento a los oráculos de la venerable antigüedad, sin acercarla ni alejarla de nosotros demasiado. Y este sentido, en la variedad propia de cada género de estudios, inspiró lo mismo a los jurisconsultos, que a la luz de la escuela histórica comenzaron la rehabilitación de las antiguas instituciones, que a los psicólogos partidarios de la escuela de Edimburgo, y a los críticos y artistas que, educados en el romanticismo arqueológico, llegaron a convertir en doctrina estética lo que había sido al principio intuición genial" [159].

Sin citar nombres propios, esta caracterización parece hecha fundiendo los rasgos de un grupo de profesores y escritores barceloneses nacidos entre 1818 y 1823, y que, por consiguiente, tienen alrededor de los cincuenta años cuando Menéndez Pelayo ingresa en la Universidad. El más joven y a la par el más longevo (1823-1907) es el jurista Manuel Durán y Bas, principal importador en España de los métodos de la escuela histórica alemana, que expone en el prólogo a la traducción del *Sistema del Derecho Romano actual*, de Savigny (1878). Menéndez Pelayo no tuvo relación académica con él, aunque sí quizá privada. Sí la tuvo, pero solamente académica, con Llorens, y de ambos órdenes, y continuada por muchos años, con Milá y Fontanals (1818-1884) y con Antonio Rubió y Ors (1818-1899), aquél profesor de literatura general y estética y éste de historia universal. Milá es de los dos, desde luego, el que más influye sobre él, dada la comunidad de campos de trabajo en que se mueven.

B) El plan historiográfico de Menéndez Pelayo presenta una sorprendente combinación de espontaneidad divagante y de continuidad fundamental de propósitos. Por una parte su obra se desarrolla con cierto desorden, resultado quizá de la misma extensión del campo a recorrer y de la consiguiente multiplicidad de incitaciones; pero, por otra, responde siempre a unas determinadas directrices. Tenía el proyecto, del que son sillares sueltos gran parte de sus obras, de construir una vasta historia literaria de España, y en sus primeros años abrigó también el de una historia de la filosofía nacional. En el desarrollo de ambos trabajos, sin embargo, se demora unas veces por escrupulosidad crítica y otras por su tendencia a dibujar amplios cuadros generales de cada período histórico y de cada tema tratado. "A veces —escribe de él Farinelli—, añade fragmentos a fragmentos. Abre la válvula a todas las efusiones líricas. Un simple estudio sobre un poeta se le va alargando y alargando hasta convertirse en la historia literaria de un pueblo entero... Lo moderno le conduce a lo antiguo, lo antiguo a lo moderno; los episodios se multiplican, como en la obra sobre *Las ideas estéticas*, en volúmenes enteros, y aparecen como nuevas historias intercaladas en las historias mismas" [160].

Pero toda esta obra —en cuyos aspectos estrictamente historicoliterarios no nos compete entrar— nace de una última obsesión patriótica: sanar a España del gran trauma que para ella había supuesto la ruptura con su tradición nacional, a finales del siglo XVIII, por influjo del enciclopedismo francés. Se trata de una especie de psicoterapia colectiva, a la que Menéndez Pelayo consagra su vida de un modo cada vez más expreso y consciente. La tarea se le presenta en sus primeros años de un modo un tanto simplista, como si se tratara tan sólo de anudar un cabo roto. Luego, a medida que amplía su investigación, se da cuenta de que la puesta en forma del espíritu nacional sólo puede lograrse mediante dos condiciones precisas. En primer lugar, es necesario un vasto rodeo integrador que ponga al espíritu nacional al nivel del tiempo y, sin perjuicio de afirmarlo en la propia continuidad, lo enriquezca con las culturas extranjeras modernas. La estructura de la *Historia de las ideas estéticas en España* y su inconclusión final es la mejor muestra de este ensanchamiento de perspectiva; más de la mitad de la obra se consagra a estudiar las ideas estéticas extranjeras, y el último volumen, que habría de ser una mera introducción a la estética española contemporánea, se transforma de hecho en una monografía dedicada a Francia. Y en segundo lugar, Menéndez Pelayo ve también que la recuperación nacional tropieza con un "misterio de raza", no reductible a la influencia de instituciones defectuosas ni a coyunturas pasajeras, puesto que perdura bajo unas y otras: la falta de inclinación a la teoría pura, falta que de rechazo afecta al plano de la acción, ya que "uno de los modos más inciertos de acertar en la práctica es volver las espaldas a la teoría"[161]. Cultivo de lo propio, apreciación y valoración de lo extraño y desinterés científico son, en suma, las medicinas básicas que Menéndez Pelayo recomienda.

De esta raíz emocional y racional, siempre manifiesta, brotan los trabajos que Menéndez Pelayo consagra a la historia del pensamiento español. A despecho de sus contemporáneos neokantianos y krausistas, Menéndez Pelayo encuentra tres tradiciones filosóficas valiosas y auténticamente nacionales: el lulismo, el vivismo y el suarismo. Las tres ofrecen, aparte su interés propio, un rasgo común en el que insiste largamente: son anticipaciones y sugestiones de otras doctrinas que más adelante habrían de desarrollarse en Europa. Así, la filosofía de Vives viene a ser la rama de la que derivan el experimentalismo de Bacon, el cartesianismo y la filosofía escocesa del sentido común[162].

C) La importancia de Menéndez Pelayo como historiador ha llevado algunas veces a sobrevalorar su significación como filósofo, sin tener en cuenta sus afirmaciones reiteradas de que nunca había pretendido pasar por tal, ni tampoco el giro, siempre concreto, positivo y humanístico, de su estilo mental, mucho más que especulativo y generalizante.

En su obra, sin embargo, hay más de doscientas páginas destinadas a exponer su parecer personal sobre temas filosóficos. Todas se basan —escribe Lascaris— sobre un supuesto permanente: "la tendencia armónica, el eclecticismo equilibrado, el odio a los extremos y el repudio del dogmatismo"[163]. Esta orientación general se reviste, según las épocas, de fórmulas y nomenclaturas variables. En su juventud, antes de 1888, propugna un "ontopsicologismo", aunque más como programa de trabajo filosófico que como doctrina construida y metódicamente elaborada. Por "ontopsicologismo" parece entender un psicologismo con pretensión de validez ontológica que combinara la tradición escocesa (siempre viva en él, como consecuencia de su juvenil adscripción a la escuela de Barcelona) con la metafísica luliana. Años adelante, la misma tendencia armónica le llevará a elogiar el "idealismo realista" de Lotze, a cuya filosofía califica de "profundísima tentativa", y supone que está en cierta correspondencia con las inclinaciones básicas del espíritu español"[164].

4. — V. 305

Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897)

La fórmula política bajo la que discurren, sin solución de continuidad, los años de la Restauración y de la Regencia, es, en sus grandes líneas, obra de don Antonio Cánovas del Castillo, y esto tanto en lo que respecta al texto fundamental, la Constitución de 1876 (aunque no haya sido él, sino Alonso Martínez, el principal redactor), cuanto en lo que se refiere a los imponderables complementos —costumbres políticas, acuerdos tácitos entre hombres y partidos, prácticas generalmente aceptadas— que hacen ese texto viable, y por un plazo ciertamente excepcional en la agitada historia del constitucionalismo español.

Cánovas del Castillo, nacido en Málaga, es hombre de muy complejas facultades, reconocidas tanto por sus admiradores como por sus detractores. Incluso el joven Ortega, siempre muy exigente y crítico cuando juzga el inmediato pasado español, califica a Cánovas de enorme talento, "tal vez el más grande de su siglo en España para cuestiones ideológicas si hubiera podido dedicar a ellas su vida" [165].

Cánovas acompaña constantemente la política práctica de un contrapunto de reflexión, que se va vertiendo en amplios discursos o en prólogos a obras ajenas, los más importantes reunidos en los tres tomos de sus *Problemas contemporáneos* [166]. El título mismo de la recopilación indica el estilo general de Cánovas como pensador político: un estilo caviloso, más ecléctico que dogmático, más amigo de planteamientos abiertos y generales que de soluciones sumarias. La política era para él "el arte de realizar en cada momento histórico aquella porción del ideal del hombre que taxativamente permitan las circunstancias". Actividad modeladora, en suma, de hechos y situaciones contingentes. Pero esta conciencia de la relatividad del quehacer político no impide que en la base existan también ciertos dogmas, a cuya definición Cánovas se aplica reiteradamente. Así, ante todo, su idea de la Nación, concebida como "obra de la Providencia" y dato previo a cada persona individual [167]. Así también su concepto de la soberanía nacional, que él radica decididamente en la voluntad. Pero voluntad no instantánea y resuelta en votos, sino engendrada históricamente al compás del desarrollo del organismo nacional y representada en cada nivel de este desarrollo por la unión permanente del rey y las Cortes. La "coparticipación" de ambas instituciones en el poder soberano es la pieza clave de la "constitución interna" española, de la que la "externa", escrita o formal, no es otra cosa que una simple y subordinada concreción [168].

En el rey, que es principio de autoridad, y las Cortes, que lo son de libertad, debe apoyarse el sistema constitucional. Se afianzará así una legitimidad sustraída a toda determinación legislativa, tanto de carácter ordinario como de carácter constitucional, y en ello está para Cánovas el secreto de toda estabilidad social. "Encuentro una relación incontestable, segura, evidente, entre la Monarquía y sus principios hereditarios y la continuidad del principio social" [169]. Pero esta identificación de monarquía y legitimidad presupone el que sea aquélla una institución superadora y abarcadora de toda discordia política de partidos, situada siempre por encima de las pugnas de éstos, aunque no por ello formalizada hasta el punto de una vacía neutralidad, sino más bien con efectiva fuerza "decisiva, moderadora y directora" [170].

Entre estas ideas y aquella fórmula política de la Restauración existe evidente congruencia. Cánovas, aunque con fallos que tanto krausistas como regeneracionistas no dejarán de subrayar, logra encarnar su ideario político, quizá porque estaba deducido y construido de antemano a la vista de la realidad. El punto difícil era, sin duda, la organización de un sistema de partidos, y aquí es donde la extraordinaria habilidad de Cánovas obtiene el mayor éxito. Como la unidad política fundamental se apoyaba en la alianza de rey y Cortes, así

el funcionamiento diario de la política había de apoyarse en la tensión dinámica de dos grandes grupos, avenidos a turnarse pacíficamente en el poder y a no rectificar en cada turno sus respectivas políticas.

Ahondando más, nos encontramos con las bases impuras y discutibles del sistema. El sufragio, censatario hasta 1890, en que pasa a ser universal, fue desde el primer momento objeto, por parte de Cánovas, de una corrupción y manipulación sistemáticas. El pesimismo y el escepticismo de Cánovas aparecen aquí evidentes: no confiaba, ni mucho menos, en que fuera posible un libre y franco juego de fuerzas sociales, y tanto más después de 1890, cuando el sufragio universal pone al alcance de la masa de los votantes el equilibrado edificio doctrinario, que con tanta paciencia había logrado levantar. Desconfianza realista y quizá justificada, dada la situación del país, pero que hubiera debido acompañarse de una política económica y social más atrevida e intensa, que poco a poco permitiera, como ocurría en la Inglaterra contemporánea, la pacífica ampliación de ese edificio para dar cabida en él a las clases y gentes nuevas. Bien es verdad que Cánovas muere asesinado en 1897, cuando la "cuestión social" empezaba a encresparse; quizá, de haber vivido unos años más, su sagacidad le hubiera sugerido soluciones.

El sistema de Cánovas es objeto de críticas desde dos principales frentes: el krausista y democrático, representado por Giner, Azcárate y Posada, y el "regeneracionista", de Macías Picavea y Costa [171]. Los argumentos de aquéllos son más bien filosóficos y éticos, como correspondía a su ascendencia septembrina, y los de éstos, realistas y sociológicos. Giner y Azcárate critican en el "doctrinarismo" de Cánovas su planteamiento puramente cuantitativo, exterior y transaccional, de la política, y las corruptelas a que esta falta de raíz ética arrastra en la práctica; Costa y sus afines, lo que el canovismo tiene de tinglado artificial, ajeno a las crudas urgencias económicas y sociales del país. A Costa se le ha llamado, no sin razón, el "Anticánovas" [172].

El "regeneracionismo" y Joaquín Costa (1846-1911)

Patriotismo herido y saber poligráfico son rasgos de época comunes a Menéndez Pelayo y a Joaquín Costa. Pero sus figuras difieren en todo lo demás, y aun esos mismos rasgos se colorean en ambos de modo distinto. El patriotismo de Menéndez Pelayo, aunque muchas veces amargo por fuerza de la tremenda crisis política de la España finisecular, se vierte siempre en formas serenas, como corresponde a sus hábitos de profesor. En cambio, el patriotismo de Costa es flagelante y bíblico, con cierto energumenismo que recuerda la futura actitud de Unamuno. Y en cuanto a la poligrafía, la de Menéndez Pelayo abarca tan sólo, al fin y al cabo, la literatura y la filosofía, y en cambio la de Joaquín Costa se extiende mucho más, en perjuicio, desde luego, del orden y la profundidad. Costa es jurista, filólogo, filósofo, economista, geógrafo, mitólogo e historiador, y sobre todas estas materias escribe abundantemente [173].

Las inmensas dotes intelectuales de Costa no encontraron a tiempo, como las de Menéndez Pelayo, un cauce universitario en que serenarse. Su formación es, en gran parte, autodidacta y provincial. En su Alto Aragón, tierra de la que recibe el carácter bronco y entero, pasa su primera juventud alternando febrilmente el estudio con las ocupaciones más diversas, a veces, incluso, de carácter manual. Es delineante, aparejador y agrimensor, y mientras tanto cursa el bachillerato y el magisterio. Más tarde, las carreras de Derecho y de Filosofía y Letras le ponen en contacto con el mundo de lo jurídico y de lo histórico, y estas segundas experiencias intelectuales se amalgaman con aquellas primeras experiencias de acción. En Costa hay, pues, un proceso inverso al que suele

seguir la generalidad de los especialistas universitarios: la teoría se injerta en una previa práctica (léase en un previo contacto con lo material, profesional y popular) y no la práctica en una teoría previa.

Quizás en esta peculiar secuencia biográfica esté la última razón de la grandeza y de las limitaciones de Costa. Siempre propenderá a valorar un tanto románticamente lo espontáneo y popular, viértase en formas pretéritas o actuales, en manifestaciones jurídicas, religiosas o literarias. Y como el popularismo supone siempre indisciplina y dispersión, su obra intelectual resultará falta de ejes conductores y su política deficitaria de ideas generales. La comprobación aguda de éste o de aquel hecho, la tremante apelación a la realidad, la invocación del dato estadístico, son brasas que enarbola en sus tenazas retóricas, antes que piezas de una construcción cobijadora y duradera.

En su vasta bibliografía deben distinguirse tres principales vertientes. Por una parte, Costa produce, a partir de 1876, en que publica *La vida del Derecho,* una serie de estudios de sociología y de filosofía jurídicas, de inspiración fundamentalmente krausista, tanto en lo que respecta a las ideas básicas como a la típica indefinición y confusión entre los ámbitos de lo jurídico y lo moral. Quizás el más relevante sea la *Teoría del hecho jurídico individual y social* (1881), en el que utiliza abundantemente a Suárez y a otros juristas clásicos. Por otra parte, Costa se ocupa largamente de cuestiones de derecho y economía agraria, en íntimo enlace con su preocupación juridicosociológica; así, sobre todo, en *El colectivismo agrario en España* (1898). En fin, otro tercer grupo de publicaciones, entre las que ocupa lugar principal *Poesía popular* y *Mitología y literatura celto-hispánicas* (1884), corresponde a la etnología religiosa y al folklore.

Sin embargo, la significación capital de Costa está no tanto en el cultivo de estas especialidades cuanto en el papel político que desempeña en los años finales de la Restauración y primeros del reinado de Alfonso XIII. Siempre, desde luego, había dado a sus múltiples saberes proyección y aplicación social, mediante diversas empresas, de las que es entusiasta promotor; así, la Sociedad Española de Africanistas y el Congreso de Geografía Colonial y Mercantil (1883). Pero cuando se acerca el desastre de 1898 adopta un tono exasperado y sus programas se hacen dramáticamente radicales, y también, quizás, en exceso simplificadores. Por último, ante la falta de reacción nacional acaba en la imprecación desesperada, fase esta última de su vida que se complica con una penosa decadencia física, consumidora de sus extraordinarias energías.

Costa se hace así durante sus últimos quince años el símbolo del "regeneracionismo", movimiento de denuncia de los males de la patria y, a la vez, petición angustiosa de remedios, con el que culmina la historia del pensamiento español del siglo XIX, que es a la vez e indiscerniblemente, según se ha podido comprobar muchas veces a lo largo de este trabajo, historia de la conciencia nacional. El "regeneracionismo" está representado, además de Costa, por una serie de hombres y libros que se extiende desde *Los males de la patria y la futura revolución española,* de Lucas Mallada (Madrid, 1890), hasta *Castilla en escombros,* de Julio Senador (Valladolid, 1915), pasando por Ricardo Macías Picavea *(El problema nacional,* Madrid, 1899), Luis Morote *(La moral de la derrota,* Madrid, 1900), Damián Isern y César Silió. Entre estos escritores hay una sustancial afinidad, tanto en el diagnóstico como en la terapéutica; es visible en ellos una consciente huida de las generalizaciones abstractas en beneficio de los problemas sociales, pedagógicos y de economía agraria; *España nervio a nervio* es el expresivo título de un libro de Eugenio Noel, en cierto modo próximo a los regeneracionistas. Los tres o cuatro lustros de "espíritu positivo", transcurridos entre la Restauración y el inicio del movimiento, explican esta exaltación del hecho sobre la idea, de la administración sobre la política;

y obliga a ella, sobre todo, el trágico aire de herida abierta que la vida española toma a medida que el siglo se acerca a su fin. Y en cuanto a la terapéutica, también existen, salvadas las diferencias entre unos y otros, ciertas consignas que se repiten una y otra vez: la exaltación del trabajo austero, el repudio de los oropeles historicistas y de las exaltaciones imperiales, la invocación de un hombre que desarme el tinglado político nacional, montado sobre el caciquismo, y actúe, según diría Costa, como "cirujano de hierro".

Costa es, entre todos los regeneracionistas, el que obtiene mayor audiencia, dado su antiguo prestigio nacional. Las consignas que entonces siembra por España en un lenguaje de gran fuerza retórica —"cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid", "escuela y despensa"— van acompañadas de una febril y efímera promoción de empresas políticas: Cámara Agrícola del Alto Aragón, Liga Nacional de Productores, Asamblea de Cámaras de Comercio de Valladolid y Unión Nacional. Pero Costa no era hombre de habilidades tácticas y, aun cuando las hubiera tenido, difícil era, en cualquier caso, remontar victoriosamente una tan profunda crisis histórica. Su adscripción al viejo republicanismo de Salmerón, tan cargado de lastres septembrinos, fue seguramente un paso en falso, como observa Fernández Almagro. El desengaño y la ruptura no se hicieron esperar; Costa, diputado por tres provincias y notario de Madrid, renunció a sus cargos y se retiró a vivir pobremente en Graus.

Sin embargo, no se puede decir que su obra, ni la de los demas "regeneracionistas", haya resultado infecunda. En definitiva, lo que hicieron fue algo así como retirar el biombo de palabrería que ocultaba la realidad nacional y dejar a ésta expedita para la observación estética de la generación del 98 y para la acción práctica de Maura y Canalejas, o del plan Gasset de obras hidráulicas. Función más bien negativa, si se quiere, pero en todo caso necesaria, y presupuesto sociológico que ha de tenerse muy en cuenta a la hora de historiar los desarrollos del pensamiento español en el siglo XX, sin duda menos mimético y más fecundo en conjunto que el del siglo XIX.

La Escolástica en el último tercio del siglo

La Encíclica "Aeterni Patris", tan importante en el desarrollo de la restauración escolástica, aparece en 1879, y es, por tanto, sólo cuatro años posterior a la fecha inicial del período que ahora consideramos. Pero no puede decirse que tenga a lo largo de él una repercusión amplia en España. La obra de fray Zeferino es —cuando menos en las líneas maestras— anterior a la Encíclica, y los autores escolásticos posteriores no aportan novedad ni en el fondo de ideas ni en los métodos de trabajo y exposición. Como observa el P. Martínez Gómez [174], no hay entre nosotros movimientos doctrinales de carácter renovador comparables a los que tienen su centro en Lovaina y en Milán, ni tampoco una seria investigación historicofilosófica como la que dio profundidad y vuelo en otros países a la restauración escolástica.

Los jesuitas José Mendive (1836-1906) y su discípulo Juan José Urráburu (1841-1904) continúan, evidentemente, la doble línea apologética y didáctica de los anteriores escolásticos. El primero es autor, entre otras obras, de *La religión católica vindicada de las imposturas racionalistas* (Madrid, 1897) y de unas *Institutiones Philosophiae Scholasticae* (Valladolid, 1886-1887). El segundo, más interesante, publica a lo largo de la última década del siglo unas monumentales *Institutiones Philosophiae* (Valladolid, 1890-1900), considerable cuerpo de ocho volúmenes en cuarto que suman nueve mil páginas. El padre Urráburu recoge en esta obra sus enseñanzas de la Universidad Gregoriana, donde profesa de 1878 a 1891. Su inspiración es fundamentalmente tomista, pero con amplia

información de otras tendencias y de la filosofía y ciencia modernas, y su estilo siempre fluido y diáfano [175].

Entre este hercúleo esfuerzo intelectual y los ambientes seglares cultos existe, por lo demás, completo divorcio. Es significativo el que don Juan Valera, puntualísimamente informado siempre de toda la bibliografía literaria o filosófica que va apareciendo en España, confiesa en cierta ocasión no tener la menor noticia de la obra del padre Urráburu.

Antonio Comellas y Cluet (1832-1884), natural de Berga y profesor del Seminario de Solsona, es un escolástico independiente y abierto, con influjos de Balmes. Publica tan sólo *Demostración de la armonía entre la religión católica y la ciencia* (Barcelona, 1880) e *Introducción a la Filosofía, o sea, doctrina sobre la dirección al ideal de la ciencia* (Barcelona, 1883). Esta segunda obra no es una simple propedéutica, sino más bien un estudio crítico del conocimiento filosófico en su progresivo despliegue dialéctico: "la aspiración al ideal de la ciencia, junto con los hechos que la preceden y con los que la siguen, constituye tres estados, de los cuales el primero pertenece a lo real, el segundo a la atracción ejercida por el ideal, y el tercero a la síntesis incoada de lo real con el ideal. Por manera que en este procedimiento se encuentra la ley triádica de tesis, antítesis y síntesis. A esos tres estados corresponden otros tantos libros en la presente Introducción" [176]. Esta disposición triádica, que se reitera a propósito de otros problemas particulares, delata sin duda el influjo de Hegel, aunque Comellas diga no haberla tomado expresamente de nadie.

Enrique Gil y Robles

Debemos hacer mención, finalmente, de un profesor de Salamanca, Enrique Gil y Robles, que es, sin duda, el pensador político más trabado y sistemático en la segunda mitad del siglo. El hecho de haber vertido principalmente sus ideas en un *Tratado de Derecho Político* (1899), de factura algo abrupta, le ha restado difusión. En gran parte, sin embargo, su pensamiento es indirectamente conocido a través de la divulgación y extensión del político y orador Juan Vázquez de Mella (1861-1928), con el que compartía el ideario tradicionalista y la consiguiente concepción orgánica de la vida social. El individuo pertenece a las sociedades intermedias (familia, sociedades locales, concejos) aún más íntimamente que al Estado, y sobre ellas debe levantarse la representación política [177].

1964

NOTAS

[1] Ya nos hemos referido brevemente a Llorens en la segunda parte de este trabajo (HISTORIA DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS, V, págs. 205 y 206). Sobre el conjunto de su personalidad y de su obra me remito al estudio de JOAQUÍN CARRERAS ARTAU, *Un maestro barcelonés de Menéndez Pelayo: Javier Llorens y Barba* ("Revista de Filosofía", XV, julio-diciembre de 1956, págs. 445-463).

[2] *Oración inaugural. Universidad de Barcelona, 1854-1855.* Está publicada en el tomo III de las *Lecciones de Filosofía* (Barcelona, 1920). Fue incluida también, traducida al catalán, en el núm. 89 de la "Colección popular Barcino".

[3] *Historia de los heterodoxos españoles,* VII (Madrid, 1932), pág. 349.

[4] Las relaciones entre Llorens y el joven Menéndez Pelayo han sido estudiadas por Carreras Artau en el citado artículo, págs. 460-466.

[5] El propio Laverde remite a su biografía de Luisa Sigea, publicada en el número de agosto de 1854 de la revista "Círculo científico y literario". No he consultado este artículo.

[6] Está reproducido íntegramente en la obra del P. JOAQUÍN IRIARTE, S. J., *Menéndez Pelayo y la filosofía española* (Madrid, 1947), págs. 409-419.

[7] Véase la obra citada en la nota anterior.

[8] Valera hace un sumario balance de esta restauración, referido al año 1868, en su reseña de los *Ensayos Críticos* de Laverde, O. C., de la ed. Aguilar, II, pág. 359: "Bien se puede afirmar que el señor Laverde ha puesto la primera piedra en la reconstrucción de nuestro pasado científico y filosófico... y tal vez los señores Vidart, Ruano y Canalejas, y hasta el portugués J. J. López Praza, no hubieran empezado a escribir sobre la historia de la filosofía peninsular si el Sr. Laverde no los hubiera precedido y animado". Valera alude también a sus propios estudios sobre el tema, principalmente los artículos que dedica en 1859 a Quevedo, con motivo de la edición de las obras completas de éste por Fernández Guerra.

[9] *La Ciencia Española,* ed. nacional, 1953, pág. 8.

[10] Sobre la concepción de la historia de la filosofía en Cousin, véase su *Introduction a l'histoire de la philosophie,* en *Oeuvres,* I (Bruselas, 1840).

[11] *Sistema de la Filosofía. Metafísica* (Madrid, 1860), pág. XXXII. Sobre Sanz del Río y el krausismo pueden consultarse las publicaciones siguientes:

A) En primer lugar, las relaciones de las obras de Sanz y de sus discípulos que trae JOBIT en *Les Educateurs de l'Espagne contemporaine* (París, 1936), págs. XI-XXIII.

B) La citada obra de Jobit, cuyo tomo II incluye una serie de cartas inéditas de Sanz del Río; la de JUAN LÓPEZ MORILLAS, *El Krausismo español* (México, F. C. E., 1956), y la de VICENTE CACHO VIU, *La Institución Libre de Enseñanza,* cuyo volumen I ha sido publicado por la editorial Rialp, de Madrid, en 1961, y que no he podido llegar a consultar en la redacción del presente estudio.

C) Para información sobre otros trabajos menos extensos, consúltese el *Diccionario de Filosofía,* de FERRATER, 4.ª ed., 1958, voces *Sanz del Río* y *Krausismo;* el apéndice del P. MARTÍNEZ GÓMEZ sobre "Filosofía española" a la *Historia de la Filosofía,* de Hirschberger, II (Barcelona, 1956), pág. 447, y la *Bibliografía filosófica española e hispanoamericana* (1940-1958), del mismo autor (Barcelona, 1961). Julián Marías tiene en preparación, según informa Ferrater, una edición anotada de la segunda parte *(Síntesis)* del *Sistema de la Filosofía* de Sanz del Río.

[12] LÓPEZ MORILLAS, *op. cit.,* pág. 20.

[13] *Die Deutsche Ideologie,* Mega, I-V, pág. 7.

[14] Véase la primera de las cartas inéditas publicadas por Manuel de la Revilla (Madrid, s. a.).

[15] RAFAEL MARÍA DE LABRA, *El Ateneo de Madrid. Notas históricas* (Madrid, 1906), páginas 20 y 21.

[16] Véase la nota sobre Tiberghien que antecede a la traducción de su libro *Tesis* (Valencia, s. a.), pág. XV. La cita procede de la biografía de Tiberghien escrita por Jean Leclère.

[17] Vid. la biografía que precede a la traducción de la obra de TIBERCHIEN, *Krause y Spencer* (Madrid, 1883), pág. 11.

[18] Cf. su estudio "El Krausismo en España", que sirve de prólogo al libro citado en la nota 16, pág. VIII.

[19] *Historia de los heterodoxos*, VII, pág. 372.

[20] LÓPEZ MORILLAS, págs. 54 y sigs.

[21] El primer intento de exposición de la filosofía krausista son las citadas *Lecciones* de 1850. Se trata de un folleto de setenta y seis páginas, más once de "consideración preliminar" y seis de epílogo, que abarca solamente las tres primeras lecciones, y en el epílogo un resumen de las lecciones 4.ª, 5.ª y 6.ª Sanz del Río promete continuar la publicación en entregas sucesivas hasta un total de veinticuatro lecciones. Sin embargo, la empresa queda truncada en su misma iniciación y Sanz no la reanuda hasta 1860; pero entonces con arreglo a un diferente plan. Fruto de este segundo intento es el *Sistema de Filosofía*.

[22] Los escritos polémicos de Ortí y Lara contra el krausismo están reseñados por JOBIT, *op. cit.*, pág. XIV.

[23] Giner de los Ríos transmitiría verbalmente esta anécdota a Ortega y Gasset. Véanse las *Obras Completas* de este último, ed. 1951, IV, pág. 385.

[24] *Historia de la Filosofía*, VI, trad. esp. (México, 1946), pág. 158.

[25] *Obras Completas*, III, ed. Aguado (Madrid, 1950), pág. 367 (artículo "Contra el purismo"). GARCÍA MORENTE refiere en sus *Lecciones Preliminares de Filosofía* (Buenos Aires, 1948), pág. 253, las peripecias semánticas de la palabra "trascendental", que ingresa en el idioma español corriente por influjo de los discursos de Salmerón y Pi y Margall. La cuestión del impacto de la terminología filosófica moderna en nuestro idioma no ha sido abordada, que sepamos, por ningún lingüista ni filósofo.

[26] *La metafísica moderna*, trad. Gaos (Madrid, 1932), pág. 252.

[27] *Ideal de la Humanidad*, págs. 250 y sigs.

[28] La obra de Krause, *Urbild des Menschheit*, donde se desarrollan principalmente estas ideas, ha sido denominada por Gurvitch "Biblia del asociacionismo" (*L'idee du Droit Social*, París, 1932, pág. 449); y el *Ideal de la Humanidad*, refundición de ella por Sanz del Río, lo considera Fernando de los Ríos "libro de horas de varias generaciones españolas" (*La Filosofía del Derecho de Francisco Giner*, pág. 29, en nota).

[29] Por lo que respecta a Krause, me remito a la crítica de Gurvitch en la obra antes citada, pág. 456, y por lo que respecta a Ahrens, al parágrafo correspondiente de su *Curso de Derecho Natural*, 6.ª ed. (Madrid, 1906), págs. 129-135.

[30] *Op. cit.*, pág. 457.

[31] *Discurso pronunciado en la solemne inauguración del año académico 1857-1858 en la Universidad Central por el Doctor don Julián Sanz del Río* (Madrid, 1857). Unos años después fue reeditado como apéndice a la segunda edición del *Ideal de la Humanidad* (1871).

[32] *Op. cit.*, pág. 165.

[33] *Discurso que en la apertura de los estudios de la Universidad Central y en la reposición de los catedráticos separados leyó el nuevo Rector, el primero de noviembre de 1868* (Madrid, 1868).

[34] Extracta la discusión de este artículo en las Cortes Constituyentes A. CARRO MARTÍNEZ, *La Constitución española de 1869* (Madrid, 1952), págs. 234-237.

[35] *Historia de los heterodoxos*, VII, pág. 396.

[36] Véase la bibliografía completa de Castro en Jobit, págs. XIX y XX.

[37] Giner de los Ríos hace una reseña extensa de este discurso en su estudio "La Iglesia Española", incluido en *Estudios filosóficos y religiosos*, VI, O. C. (Madrid, 1922), págs. 288-327.

[38] *Memoria testamentaria del señor don Fernando de Castro, fallecido el 5 de mayo de 1874* (Madrid, 1874).

[39] JOBIT, *op. cit.*, págs. 229-233.

[40] *Emilio Castelar: su vida y su obra* (Valencia, 1906), pág. 53. Millego hace una relación, desde luego incompleta, de las múltiples publicaciones de Castelar.

[41] *Galería de Españoles Ilustres* (Buenos Aires), pág. 55.

[42] V. ELÍAS DE TEJADA, *El hegelismo jurídico español* (Madrid, 1944), págs. 137 y sigs.

[43] Citado por su biógrafo JARNÉS en *Castelar, hombre del Sinaí* (Madrid, 1929), pág. 23.

[44] *Op. cit.*, págs. 109 y sigs.

[45] *Los Oradores del Ateneo* (Madrid, s. a.).

[46] *Síntesis de Filosofía e Historia*, en "Revista de España", LXXX (1881).

[47] El tema del progreso es habitual en Castelar. Véase, por ejemplo, *La Fórmula del Progreso* (Madrid, 1858), opúsculo que dio lugar a una réplica del progresista Carlos Rubio (Madrid, 1859).

[48] Polémica con el doctor Hossaens, págs. 405 y 406. Este pasaje lo cita Elías de Tejada en *op. cit.*, págs. 123 y 124.

[49] *Historia de los heterodoxos*, VII, pág. 357.

[50] Su principal escrito de orientación hegeliana es la "Introducción" con que encabeza la *Lógica de Hegel* (Madrid, 1872). No es traducción directa de Hegel, sino de la versión

italiana de Vera. También debe tenerse en cuenta su conferencia sobre *El estado actual de la ciencia del derecho,* publicada en la "Revista de Legislación y Jurisprudencia" (1879).

[51] *Filosofía del Derecho o estudio fundamental del mismo, según la doctrina de Hegel, precedido de una introducción general sobre los sistemas filosóficos más importantes de la época moderna* (Sevilla, 1872).

[52] *Filosofía del Derecho,* págs. 142-144.

[53] *La Reacción y la Revolución* (Madrid, 1854).

[54] *Las Nacionalidades* (Madrid, 1876), pág. 25. Las principales obras políticas de Pi son las dos que se citan, y también *La Federación,* con introducción de Correa y Zafrilla (Madrid, 1880). Sobre él deben verse: C. A. M. HENNESSY, *The Federal Republic in Spain (Pi y Margall and the Federal Republican Movement, 1868-1874,* Oxford, 1962), y la bibliografía que se cita en la pág. 8 de este libro. También la tesis doctoral de GUMERSINDO TRUJILLO, *El federalismo español. Contribución al estudio de la ideología federal en España,* que publicará próximamente, según tengo entendido, la ed. Tecnos, de Barcelona.

[55] Me remito a la segunda parte del presente estudio, publicada en el tomo V de la HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS.

[56] VICENTE GAOS, *La poética de Ramón de Campoamor* (Madrid, s. a.).

[57] Trata de Letamendi CARRERAS ARTAU en sus *Estudios sobre médicos filósofos españoles del siglo XIX* (Barcelona, 1952).

[58] *Breves observaciones sobre la reforma de la filosofía* (Salamanca, 1853), pág. 13. Citado por el P. CEÑAL en su estudio *La filosofía española en la segunda mitad del siglo XIX,* en "Revista de Filosofía", XV (1956), pág. 433. Y en la "Introducción" a su obra *El espiritualismo,* que se reseña en la nota 61, dice así: "He estudiado durante veinte años todos los sistemas de filosofía y los he ensayado en mi conducta", pág. VII.

[59] *Veintiséis cartas al Sr. Marqués de Valdegamas en contestación a los veintiséis capítulos de su "Ensayo sobre el Catolicismo, el Liberalismo y el Socialismo"* (Valladolid, 1851). No conozco este folleto, que es raro; me atengo al resumen de SCHRAMM en *Donoso Cortés, su vida y su pensamiento* (Madrid, 1936), págs. 266 y 267.

[60] *El espiritualismo,* IV, pág. 290.

[61] *El espiritualismo, Curso de Filosofía,* 4 vols. (Madrid, 1861-1863), Martín Mateos mantiene relación epistolar con Bordás y con Huet, discípulo de aquél, por lo menos a partir de 1850. Véase el "Preliminar" de esta obra, págs. 8 y 9.

[62] Ibídem, "Preliminar", pág. XVIII.

[63] *Discursos académicos* (Madrid, 1862). Van precedidos de un escrito de Cánovas sobre la vida y la obra del autor.

[64] Párrafo citado por Cánovas en el escrito preliminar a la obra que acaba de reseñarse, pág. XXIV.

[65] *Discursos académicos,* pág. 31.

[66] *Discursos académicos,* pág. 63.

[67] Ibídem, pág. 119.

[68] *El tradicionalismo en España durante el siglo XVIII.* Reeditado como apéndice a *La Ciencia española,* II, ed. nacional (1953), págs. 387-401.

[69] Véanse los *Estudios sobre la Filosofía de Santo Tomás,* de fray Zeferino González, II (Madrid, 1864), pág. 258.

[70] *Op. cit.* págs. 16 y 17.

[71] Se refiere a esta imagen Emile Faguet en su estudio sobre Bonald, *Politiques et moralistes du dixneuvième siecle,* 1.ª serie (París, 1901), pág. 105.

[72] *La Philosophie Catholique en France au XIX siècle avant la renaissance thomiste et dans son rapport avec elle (1800-1880)* (París, 1955), pág. 237.

[73] *La Philosophie Chrétienne,* I (París, 1861), pág. XXVI.

[74] Ibídem, pág. 2. Tomo esta cita y la anterior de Gilson, *El espíritu de la Filosofía medieval,* trad. esp. (Buenos Aires, 1952), págs. 412 y 413.

[75] La polémica entre Donoso y Gaduel está expuesta por FISCHER en *Der Staat Gottes,* págs. 50 y sigs.

[76] *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* ed. nacional, vol. V, pág. 214.

[77] Véase el tomo IV de esta HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS. A las obras del filósofo Rancio, del P. Vélez y del P. Vidal, allí consideradas, debe añadirse *El Teólogo Democrático ahogado en las Angélicas Fuentes* (Mallorca, 1815), obra de fray FELIPE PUIGSERVER, escrita en réplica a *Las Angélicas Fuentes o el Tomista en las Cortes* (Cádiz, 1813), original de JOAQUÍN LORENZO VILLANUEVA. Éste había tratado de demostrar la ascendencia tomista del principio de la soberanía nacional.

[78] Así, por ejemplo, las *Institutiones iuris naturae et gentium,* del P. PETRUS TEXERIUS, D. O. A. (Madrid, 1830), caps. VIII y IX. En correspondencia con su tradicionalismo filosófico, el padre Texeiro defiende el absolutismo político.

[79] Este punto de las traducciones de los tradicionalistas franceses no está estudiado. Sería interesante hacerlo, tomando como apoyo las referencias, bastante incompletas, de la *Bibliografía española del Derecho y de la Política,* de M. TORRES CAMPOS (Madrid, 1896).

[80] En lo que toca a Balmes, véase la biografía del P. CASANOVAS, *Balmes, su vida, sus obras y su tiempo*, I (Barcelona, 1942), pág. 304, y en lo que respecta a Donoso, véase SCHRAMM, *op. cit.*, pág. 36.

[81] Me remito a la segunda parte de este estudio en el tomo V de la presente HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS, págs. 207-209, y a mi artículo *Las constantes de Donoso Cortés*, en la "Revista de Estudios Políticos", 95 (1957), págs. 75-107.

[82] *Introducción a la Filosofía fundamental* (Madrid, 1922), págs. 13 y 14. Abunda en la misma interpretación su discurso sobre *La teoría de la verdad en Balmes* (Vich, 1923).

[83] *Op. cit.*, pág. 43.

[84] Vol. XIV de las *Obras Completas* (Barcelona, 1925), pág. 244.

[85] Sobre esta escuela apologética informa sucintamente el P. Casanovas en el tomo II de la citada biografía de Balmes, págs. 13-28.

[86] Respecto a Quadrado ha de leerse, ante todo, la hermosa semblanza que le dedica MENÉNDEZ PELAYO en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V, ed. nacional (Madrid, 1942), págs. 195-230. Fue originariamente escrita para servir de introducción a los *Ensayos religiosos, políticos y literarios* del historiador menorquín (Mallorca, 1893).

[87] *Obras Completas*, I, ed. Aguilar, pág. 1874.

[88] *Discursos leídos en las Recepciones públicas de la Real Academia Española*, 2.ª serie, I (1945), págs. 155 y 156.

[89] V. su prólogo al volumen 58 de Rivadeneyra.

[90] Sus principales obras son: *Manuale Ysagogicum in Sacram Scripturam* (Lugo, 1868); *La Divinidad de Jesucristo ante las escuelas racionalistas* (1878), y los *Estudios críticos sobre el Nuevo Testamento* (Madrid, 1882). Sobre la significación de Caminero como escriturista, véanse los artículos de Rafael García y García de Castro, *Los Escriturarios españoles*, en la "Revista Española de Estudios Bíblicos", de Málaga (1927-1928). Menéndez Pelayo profesaba a Caminero una estimación singular: "Fue (sin ofensa de nadie) el hombre de más varia y *moderna* cultura de que en su tiempo pudo gloriarse el clero español" (*Advertencia preliminar* a la traducción del libro de Job, de Caminero; reproducida en el segundo tomo de *Varia* de la edición nacional (1956), págs. 25-30).

[91] "Revista de España", 26 (1872), págs. 209 y 211. Firma ese artículo con las iniciales M. C. F., que son las mismas de su nombre, pero invertidas.

[92] V. de la primera los núms. 10, 12, 13 y 14, correspondientes a 1869 y 1870; y de la segunda, los años 1875 y 1876.

[93] "Revista de España", 12 (1870), págs. 124 y 125.

[94] *La cuestión tradicionalista*, en "Revista de España", 26 (1872), pág. 537.

[95] Ibídem, págs. 208 y 209.

[96] Artículo sobre "El Positivismo y la Civilización", reimpreso al frente de sus *Estudios Filosóficos y Políticos* (Madrid, 1876). Los conceptos son aludidos en las págs. 6 y 7. De manera semejante se expresa Tubino en *La crisis del pensamiento racional y el Positivismo en el Ateneo*, en "Revista de España", 47 (1875), págs. 446-448.

[97] Hay una en Valencia, de 1817 y 1820, y otra en Madrid, 1824 y 1825. La obra consta de tres volúmenes.

[98] Recojo estos datos biográficos del estudio de fray GUILLERMO FRAILE, *El Padre Zeferino González y Díaz Tuñón (1831-1894)*, publicado en la "Revista de Filosofía", XV (1956), páginas 465-488.

[99] En 1890-1891 se publica la traducción francesa por G. de Pascal. Después de la muerte de fray Zeferino aparecería una versión alemana de los *Estudios* por G. C. Nolten.

[100] *Estudio sobre la Filosofía de Santo Tomás*, I (Manila, 1864), pág. 25.

[101] Ibídem, III, pág. 523.

[102] Ibídem, I, pág. XIX.

[103] Ibídem, I, pág. 7; III, pág. 527.

[104] Ibídem, III, pág. 527.

[105] *Historia de la Filosofía*, II, págs. 4 y 5. Cito por la traducción francesa.

[106] *Ortí Lara y su tiempo* (Madrid, 1904), pág. 44. Hay una relación de las obras de Ortí en las págs. 93 y sigs.

[107] V. GÓMEZ IZQUIERDO, *Don José María Ortí y Lara* (Granada, 1927).

[108] "Como de todas mis obras —dice en el prólogo a la *Teodicea*—, así puede decirse de ésta que carece de verdadera originalidad". Citado por Isern, *op. cit.*, pág. 53.

[109] Art. cit., pág. 441.

[110] *Historia de las Ideas Estéticas en España*, IV, ed. nacional (Santander, 1940), pág. 298.

[111] "La ciencia cristiana", 11 (1879).

[112] Manuel de la Revilla, por entonces neokantiano, dibuja esta semblanza del joven Eduardo de Hinojosa, que transcribo aquí porque no la he visto citada por sus biógrafos: "El señor Hinojosa es un joven orador de mucho porvenir. Sin ser verdaderamente elocuente, su palabra es fácil, correcta y agradable, y su entendimiento no es inferior a su palabra. Conoce perfectamente y defiende con suma destreza las doctrinas escolásticas: es buen ergotista y argumentador, aunque no se desdeña de apelar a sofismas que hábilmente disfraza de argu-

mentos; y aunque ultramontano decidido, hay en sus discursos una tolerancia, unas buenas formas y una cortesía que no harían mal en imitar algunos de sus correligionarios", en "Revista Contemporánea", 9 (1877), págs. 116 y 117.

[113] Me limito a resumir las noticias que da de este autor el P. Ceñal en el artículo anteriormente reseñado.

[114] *Bosquejo de la ciencia viviente*, pág. X.

[115] *La crisis del pensamiento nacional y el Positivismo en el Ateneo*, artículo de F. M. Tubino en "Revista de España", 47, págs. 417 y sigs.; los pasajes citados, en las págs. 431 y 444. También merece recordarse algo que cuatro años más tarde escribe en la misma revista Nicomedes Martín Mateos, de cuya significación filosófica ya hemos tratado: "Las corrientes filosóficas han cesado, miradas al menos desde nuestra soledad... Las corrientes han cesado, porque no merecen tal nombre las psicologías que hoy se imponen" (art. *Las Corrientes filosóficas del siglo*, en "Revista de España", t. 68, año 1879, pág. 221).

[116] Véase sobre la Institución Yvonne Turin, *L'Éducation et l'École en Espagne de 1874 a 1902* (París, 1959), págs. 205-267. También, J. Xirau, *Manuel B. Cossío y la Educación en España* (México, 1945), págs. 32-71, y la obra de Cacho Viu citada en la nota 11.

[117] "Revista de Europa", 4, 1875, pág. 361.

[118] Prólogo al *Homenaje a la buena memoria de Nicolás Salmerón y Alonso* (Madrid, 1911), pág. XI.

[119] *Op. cit.*, pág. 236.

[120] *Tesis*, pág. VII.

[121] Véase principalmente su disertación doctoral *El Derecho y la Moralidad* (Madrid, 1878), y también la correspondencia que mantiene con Menéndez Pelayo.

[122] Sobre Riaño y su familia, véase Xirau, *op. cit.*, págs. 60 y 61.

[123] Citado por Vega en el prólogo al libro *Homenaje a la buena memoria de don Nicolás Salmerón y Alonso*, pág. V. Se trata de una recopilación de trabajos filosóficos y políticos; la selección de los primeros no parece que esté hecha con muy buen criterio. Las *Obras* de Salmerón están recogidas en cuatro volúmenes (Madrid, 1911). Sobre su biografía y carácter ha escrito Urbano González Serrano, *Nicolás Salmerón, Estudio crítico-biográfico*, incluido en la colección de *Celebridades españolas contemporáneas*, t. IV (París, 1903).

[124] Incluido en el *Homenaje* citado.

[125] *Homenaje*, pág. XI. Además de los artículos citados, Salmerón es también autor de un prólogo a la *Historia de los Conflictos entre la Revelación y la Ciencia*, de Draper (1876), y de otro a los *Estudios de religión*, de Tiberghien (1873). El primero de ellos dio lugar a una severa réplica de Menéndez Pelayo en *La Ciencia Española*, t. I (ed. nacional), págs. 180-189.

[126] Sobre el conjunto de la figura y de la obra de Giner véanse los datos biográficos publicados a raíz de su muerte en el "Boletín de la Institución Libre de Enseñanza", 39 (1915). También R. Altamira, *Giner de los Ríos, educador* (1915); el libro de Martín Navarro, *Vida y Obras de Don Francisco Giner de los Ríos* (México, 1945); la introducción de Fernando de los Ríos al tomo antológico titulado *El Pensamiento vivo de Giner* (Buenos Aires, 1949). Y, finalmente, sobre todo cuando esté conclusa, la obra de Vicente Cacho Viu ya reseñada en la nota 11.

[127] Las *Obras Completas* están recogidas en diecinueve volúmenes publicados después de su muerte. La cita de García Morente, en la introducción al vol. VI, pág. VII. García Morente y Fernando de los Ríos tengo entendido que escribieron, en colaboración, una obra sobre el pensamiento gineriano, que había de publicar el Ateneo de Madrid; no sé si llegó a realizarse tal publicación.

[128] Citado por Fernando de los Ríos, *La Filosofía del Derecho en don Francisco Giner y su relación con el pensamiento contemporáneo* (Madrid, 1916), pág. 171.

[129] Ibídem, pág. 173.

[130] A él se debe una serie de retraducciones de clásicos filosóficos (Platón, Aristóteles, Leibnitz), a través del latín y del francés, y unas *Veladas sobre Filosofía moderna*, luego reeditadas bajo el título de *Exposición histórico-crítica de los sistemas filosóficos modernos* (1861).

[131] Tiene también interés especial el discurso *Concepto de Sociología*, con el que ingresa en la Academia de Ciencias Morales y Políticas (Madrid, 1887). Sobre la biografía, ver el libro *Azcárate*, de Alberto y Arturo García Caraffa (Madrid, 1917); y sobre el conjunto de sus ideas, *El Pensamiento social de Gumersindo Azcárate*, de Luis Legaz Lacambra, en "Estudios de historia social de España", IV, 1 (Madrid, 1960), págs. 3-104.

[132] V. López Morillas, *op. cit.*, págs. 169 y 170.

[133] Legaz, *art. cit.*, págs. 35 y 36.

[134] Véanse sus artículos en la "Revista de España", año 1877.

[135] Legaz, *art. cit.*, págs. 84 y 103.

[136] Caraffa, *op. cit.*, pág. 248.

[137] V. Turin, *op. cit.*, págs. 281-288. Y también Giner, *Obras Completas*, t. II, págs. 273-301.

[138] V. principalmente su trabajo *Cervantes y la Filosofía española*, en "Revista de Sevilla", t. I y II (1869 y 1870), y también el *Discurso sobre la filosofía española leído en la apertura de la Universidad de Sevilla* (curso de 1892-1893), reimpreso en el "Boletín de la Institución

Libre de Enseñanza" (1892). Sobre el resto de la bibliografía de este autor informa JOBIT, *op. cit.*, pág. XVIII.

139 Editado en Sevilla y Madrid, 4 vols. (1889-1904).

140 Sobre Posada, véase GÓMEZ ARBOLEYA, art. *Sociología en España*, en "Revista de Estudios Políticos", núm. 98, año 1958, págs. 55 y 56, y la bibliografía allí citada. También RECASENS, en las adiciones a la *Filosofía del Derecho*, de DEL VECCHIO (Madrid, 1935), páginas 369 y 370. La principal obra sociológica de POSADA son los *Principios de Sociología* (Madrid, 1908; reedición, 1929); y la más importante obra jurídica, su *Tratado de Derecho Político* (Madrid, 1923-1924), del que hay varias reediciones posteriores.

141 Informa sobre esta influencia POSADA, *Los Estudios Sociológicos en España*, en "Boletín de la Institución Libre de Enseñanza" (1899).

142 La traducción de la *Historia Natural de la Creación* es de 1879.

143 V. la primera de las famosas *Revistas críticas* de MANUEL DE LA REVILLA, en "Revista Contemporánea", t. I, págs. 121-128.

144 Prólogo a *Estudios de Moral y Filosofía*, de URBANO GONZÁLEZ SERRANO (Madrid, 1875). págs. XII y XIII.

145 *La evolución de los partidos políticos en España*, en "La España Moderna" (junio 1896), págs. 85-101.

146 *Siluetas* (Madrid, 1899), pág. 64.

147 *Op. cit.*, págs. 105 y 106. La obra principal de PEROJO son los *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* (Madrid, 1875).

148 V. los datos históricos que sobre esta revista aporta RAMÓN PAZ en la edición del índice de la misma ("Revista Contemporánea", Madrid, 1950).

149 *Siluetas* (Madrid, 1899), págs. 13 y 16. Las *Obras* de REVILLA se recopilan póstumamente, en 1883, con prólogo de Cánovas y *Discurso Preliminar* de González Serrano.

150 *El positivismo en el Ateneo*, en "Revista Contemporánea", 3 (1876), pág. 352.

151 V. la reseña crítica de la *Historia de las Literaturas contemporáneas*, de HUBBARD, en "Revista Contemporánea", 6 (1776), págs. 225 y 226.

152 Estudio sobre *El Positivismo y la Civilización*, en "Estudios Filosóficos y Políticos", pág. 10.

153 V. "Revista Contemporánea", 9 (1877), pág. 509.

154 ESTASÉN es autor de *El Positivismo* (1877), obra que recoge las conferencias de Barcelona, y a la que Revilla dedica la reseña crítica a que alude la nota anterior. El artículo de la "Revista Contemporánea" puede verse en el núm. 7 de ésta, correspondiente a 1877.

155 *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la Ciencia española*, ed. Medina (Madrid, 1876). Se trata de un volumen en octavo de trescientas páginas y presentación modesta. Hay una segunda edición de 1880, y otra tercera de 1887-1888, en la que ya aparece la obra en tres volúmenes extensos. En la edición nacional, mucho más completa que todas las precedentes, ocupa también tres volúmenes (Madrid, 1953).

156 "Revista de España", 194, pág. 149. Este artículo ha sido recogido en el volumen del propio AZCÁRATE, *El Self-government y la Monarquía Doctrinaria* (Madrid, 1877).

157 *La Ciencia Española*, I, ed. nacional, pág. 30.

158 *Obras Completas*, ed. nacional, t. V, pág. 134.

159 *Ibídem*, págs. 133 y 134. Sobre las relaciones de Menéndez Pelayo y la Universidad de Barcelona, véase el artículo de MIGUEL SIGUÁN, *Cataluña en la vida de Menéndez Pelayo*, publicado en el "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo", t. XXV (Santander, 1949), págs. 5-49, y reproducido en el volumen *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, ed. nacional (Madrid, 1956), págs. 333-378.

160 *La labor y la figura intelectual de Menéndez Pelayo*, en el volumen de *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, a que se refiere la nota anterior. El pasaje que se cita es de las págs. 41 y 42.

161 *Ciencia Española*, ed. cit., pág. 99. Nota añadida en la 3.ª edición.

162 V. la voz *Menéndez Pelayo*, en *Diccionario de Filosofía*, de FERRATER MORA, 4.ª ed. (Buenos Aires, 1958).

163 *La orientación filosófica de Menéndez Pelayo*, en "Revista de Filosofía", XV, 58-59, pág. 2.

164 Cita los correspondientes pasajes Láscaris, en el art. cit.

165 *Obras Completas*, I, pág. 281.

166 Madrid, 1884-1890, 3 vols. en Colección de Escritores Castellanos.

167 Discurso en el Ateneo sobre *El Concepto de Nación* (1882), publicado en *Problemas Contemporáneos*, II, págs. 56-69.

168 Sobre la doctrina general de la soberanía, v. principalmente el discurso en el Ateneo de 31 de enero de 1884, en *Problemas Contemporáneos*, II, págs. 172 y sigs. En cuanto a la coparticipación de rey y Cortes, v. el discurso en el congreso de 6 de abril de 1883 (*Diario de Sesiones*, pág. 1841).

169 Discurso de 8 de marzo de 1869 en las Cortes.

170 Discurso de 13 de julio de 1889, citado por Díez del Corral en la pág. 570 de la obra que se reseñará más adelante.

[171] La crítica krausista puede verse en el libro de AZCÁRATE *El Self-Government y la Monarquía doctrinaria* (Madrid, 1877); en el de GINER, *Estudios jurídicos y políticos* (Madrid, 1875), y en el *Tratado de Derecho Político*, de POSADA. La crítica regeneracionista, en *Oligarquía y caciquismo* (Madrid, 1901), de JOAQUÍN COSTA. También la generación del 98 critica a Cánovas, pero, por razón cronológica, su crítica más bien se dirige a las derivaciones póstumas del canovismo.

[172] Sobre Cánovas debe verse, ante todo, la obra de FERNÁNDEZ ALMAGRO *Cánovas del Castillo: su vida y su política* (Madrid, 1951), y C. BENOIST, *Cánovas del Castillo* (Madrid, 1931). Sobre su pensamiento, JOSÉ LUIS COMELLAS, *El sistema político de Cánovas*. Colección "O crece o muere", Madrid, 1961, y más extensamente DÍEZ DEL CORRAL, *El liberalismo doctrinario*, págs. 515-583.

[173] Puede verse una bibliografía de Joaquín Costa en la antología *Ideario de Costa*, recopilada por JOSÉ GARCÍA MERCADAL (Madrid, 1936), págs. 21-26. Sobre su obra y figura, han escrito ENRIQUE TIERNO (*Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, 1961), MARTÍNEZ RETORTILLO y FERNÁNDEZ ALMAGRO. El artículo de este último, junto con otros de AZORÍN y LAÍN ENTRALGO, puede leerse reproducido en el número de homenaje a Costa de la revista "Información Comercial Española" (diciembre de 1961).

[174] Apéndice a la *Historia de la Filosofía*, de Hirschberger, t. II, pág. 454.

[175] Algunas noticias biográficas en Constancio Eguía Ruiz, *A propósito del centenario natal del Padre Urráburu* ("Estudios Eclesiásticos", núm. 19, año 1945, págs. 49 a 59.

[176] *Op. cit.*, pág. XV. Sobre Comellas véase Gómez Izquierdo, *Un filósofo catalán: Antonio Comellas y Cluet* (Madrid, 1907).

[177] *Tratado de Derecho Político*, t. II, cap. 9. Otras obras de GIL Y ROBLES: *El absolutismo y la democracia* (Salamanca, 1891-1892); *Ensayo de metodología jurídica* (Salamanca, 1893); *Introducción a la Historia de la Filosofía del Derecho* de STAHL, por él traducida (Madrid, 1894). Del *Tratado de Derecho Político* está en curso una reedición por la editorial Afrodisio Aguado. No conozco ninguna monografía sobre Gil y Robles. El profesor de Filosofía de Derecho en la Universidad de Murcia A. Montoro Bustamante prepara actualmente una tesis doctoral acerca de su pensamiento filosófico-jurídico y político.

MODERNISMO Y GENERACION DEL 98 EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

por

ANGEL VALBUENA PRAT

INTRODUCCION

Corresponden las dos denominaciones a las principales escuelas de estilo y pensamiento de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Podrá decirse que suponen la liquidación de los movimientos principales en su evolución a través de la centuria ochocentista y la renovación esencial del fondo y formas de las letras hispánicas. El modernismo viene a ser el arte literario del fin de siglo en las literaturas de hablas españolas y, como movimiento cosmopolita, abarca el mundo americano, donde se origina genialmente con Rubén Darío, al lado del español. En cambio, la generación del 98, por las circunstancias en que se produce, significadas en su mismo nombre, tiene que ser estrictamente nacional. A su vez, el primero es sobre todo una forma, un estilo, principalmente en verso, mientras que "el 98" literario lleva en lo fundamental un criticismo, una concepción del mundo, aunque como consecuencia suponga el estilo sobrio o minuciosamente detallista como expresión. Desde mi estudio sobre la poesía española en 1930, precisado en la primera edición de mi *Historia de la literatura española*, he dejado bien clara mi posición discriminadora sobre ambos grupos literarios y aun sobre sus estilos [1]. Más reciente, la obra de Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98* [2], precisa con fina crítica y detallada erudición la separación y coincidencias entre ambas actitudes literarias. Varios libros sobre "el 98" suelen mezclar y aun confundir las dos escuelas. Comienzo por el 98, ya que el estudio inicial del "modernismo" corresponde al colaborador que trata esta escuela en las literaturas hispanoamericanas, aunque me refiero al contacto de Rubén Darío con los autores españoles y su viaje por nuestras tierras. Pero quede señalada desde el comienzo esta distinción, sobre cuyos detalles insistiremos más de una vez.

Historia, política y literatura

Toda la historia del siglo XIX conducía en España al planteamiento, entre crítico y angustioso, del problema nacional en la generación del 98. Las guerras carlistas, los cambios dinásticos, la primera República y parte de la política de la Restauración, aparte aciertos aislados, llevaban a una pregunta sin contestación, a una marcha hacia el desastre, que culminó con la pérdida de las colonias en la fecha significativa de 1898. Un año antes, el asesinato de Cánovas es casi un punto de partida, y es la viñeta que antecede al cuadro de la guerra de Cuba en un interesante libro de Fernández Almagro sobre política y literatura de la famosa "generación" [3]. El cuadro desolador de aquel crimen, fruto de la acracia internacional de la época, abre, con el suicidio de Ganivet, un momento significativo entre la política y la angustia de su literatura. Lo absurdo de la guerra en Cuba y Filipinas con una potencia del poder de los Estados Unidos, la irresponsabilidad de parte de la Prensa incitando al conflicto armado, las voces en desierto de las personas sensatas y la actitud a la vez de advertencia y de heroico sacrificio de Cervera y la escuadra española dejan un sabor único en el áspero dolor del desastre [4].

La generación literaria del 98 se tenía que formar, necesariamente, en la angustia y el desaliento producidos por su criticismo y sus inquietudes intelectuales y la inconsciencia de una sociedad y una política fracasadas, responsables del desastre. Por una parte, late angustiada la pregunta sobre España, el planteamiento del problema nacional, que tenía precedentes técnicos en figuras entre lo literario y lo económico y lo agrícola, como Joaquín Costa, o en el notable libro sobre el problema nacional de Macías Picavea, tan arbitrario en algunas disquisiciones históricas y tan agudo en el planteamiento geográfico de los males de España y sus posibles remedios. El general Polavieja lanza el 1 de septiembre del 98 un manifiesto a la nación española en que se habla de "la dignidad del infortunio" y el anhelo "de mejora y enmienda" de "una España que no se resigna a morir". En él habla de la necesidad de abandonar una política de abstracciones, de realizar una renovada obra agraria, industrial y mercantil, y de aniquilar el caciquismo, una de las lacras del pueblo español. Joaquín Costa predica, incansable, sobre la educación del español medio, la necesidad de renovar su mentalidad estancada, la europeización de España, la necesidad de mejorar la vida nacional abaratándola y acabando con el fantasma fatídico del hambre. Clama por la escuela, la despensa y la higiene y habla de cerrar con doble llave el sepulcro del Cid, frase que es un símbolo contra el infecundo tradicionalismo retórico, pero que hay que contrastar con la afirmación nacional de las obras historicoliterarias del tozudo aragonés de Graus. Con razón ve Fernández Almagro, en la obra total de Costa, "la afirmación categórica de España" [5]. Costa nos habla, en frase suya, de "España, la España ideal, la España de nuestros sueños, sola y desfallecida en medio de la noche". A la vez, anhelaba un "cirujano de hierro" que curase los males endémicos de la patria [6] y teorizaba sobre un interesante colectivismo agrario.

El término y el grupo: personalismo

Coexistiendo a la vez los escritores modernistas con los característicos de la actitud del 98, sería tal vez más exacto llamarles grupo que generación. Pero la denominación está ya consagrada. Parece ser que el primero que la empleó fue Gabriel Maura en un debate con Ortega Gasset en 1908; aquél la caracterizaba así: "Generación nacida intelectualmente a raíz del desastre; patriota sin patriotería; optimista, pero no cándida, porque las lecciones de la adversidad moderaron en ella las posibles exaltaciones de la fe juvenil" [7]. En el mismo año, Andrés González Blanco la llamó "generación del desastre" [8]; reunía —puesto que estudiaba los novelistas— a Unamuno, Baroja y "Azorín" y les añadía un derivado del realismo y el naturalismo, si bien coetáneo: Felipe Trigo. "Azorín" ha sido uno de los autores más encariñados con el término "generación del 98". Baroja, su principal detractor. Pero lo de menos es la exactitud del término y aun la fecha. Lo real es que lo significado históricamente por el 98 es el aglutinante simbólico del grupo de escritores. Las fechas de nacimiento van por este orden: Unamuno, 1864; Ganivet (que se quedó en precursor por lo temprano de su muerte), 1865; Baroja, 1872; "Azorín", 1873; Maeztu, 1874; Antonio Machado, 1876, hasta llegar al epígono y vulgarizador de la temática del 98, Eugenio Noel, nacido en 1885. Benavente, asociado casi siempre a esta generación, aunque corresponde más a un tercer grupo, "posrealista", con más entronques con el modernismo, había nacido en 1866, y Valle-Inclán, modernista pleno en sus comienzos y neorrealista deformado en sus "esperpentos" y obras adláteres, en 1869 [9].

Los autores del 98 coinciden en plantearse el problema nacional. Unos de ellos en torno a la fecha misma del desastre, al comenzar a escribir, como "Azorín" y Maeztu; otros con anterioridad, como Ganivet y Unamuno. De todos modos, la fecha es profundamente significativa. A su vez, una de sus notas es el descubrimiento del paisaje castellano, visto, precisamente, con el "dolorido sentir" de la expresión garcilasiana, que glosó "Azorín" en torno al fluir del tiempo, sentimiento ampliado en ocasiones a otras latitudes de la geografía española. A su vez son estos autores individualidades poderosas, en cierto modo aisladas, en contraste con la sociedad oficial y la literatura consagrada, cuando empiezan a darse a conocer. Su rebeldía inicial les da un aire anárquico distinto de las otras generaciones españolas, pero llevan en la "España que les duele" un motivo constante, que les mueve en muchas ocasiones a rectificaciones generosas. En torno a los autores de la literatura antigua hay, a la vez, un criterio de revisión y otro de nueva valorización en el detalle, partiendo de una crítica viva, de un comentario de recreación, como en lo minucioso de "Azorín" o en la elevada interpretación subjetiva del *Quijote* por Unamuno. Mucho de lo injusto de las afirmaciones rotundas y revolucionarias de su época de formación cede ante una visión más detenida y repensada de las obras y autores. Puede servir de ejemplo, en general, el comentario de los clásicos en "Azorín". En caso concreto, en el mismo, el juicio despectivo del *Mágico prodigioso*, de Calderón, en *Rivas y Larra*, y la delicada comprensión y valoración adecuada del mismo drama en *Los dos Luises*... Algunos de los "gritos" primeros eran verdaderas paradojas, a cuya clave profunda se llegaba con más serenidad expresiva al tener mayor madurez, como el "¡Muera Don Quijote!" del Unamuno juvenil, convertido en la religión del mito cervantino a través de toda la obra central del pensador vasco. La evolución extrema de lo revolucionario a lo plenamente tradicional se da principalmente en Maeztu. Mucho de la temática del 98 lleva en sí un profundo personalismo; desde luego, en obra tan especialmente subjetiva como la de Unamuno, si se exceptúa, en parte, alguna obra de sus comienzos.

Pero también en gran parte del más objetivo, por su condición novelística, como Baroja.

"Azorín" pasea su "yo" desde sus novelas a la crítica de los clásicos y primitivos, o sus comentarios de estética. El "yo" fluyente en el tiempo, que se deleita en los pequeños detalles; pero el mismo Baroja comenta como hombre del 98 los paisajes de su *Camino de perfección,* o deja su angustiada concepción del mundo, antisocial y desengañada, en *El árbol de la ciencia,* o su nostalgia de años perdidos en *La sensualidad pervertida.* Cuando se trata de un poeta como Antonio Machado, la cuestión parece simplificarse, pero la actitud, frente a los paisajes de Castilla o a tantos aspectos claramente noventayochistas, es bien diversa del estilismo de los modernistas o del que une dicha forma con la poesía pura, como en Juan Ramón Jiménez. El sentido de lo personal se aplica lo mismo al problema nacional en sí como al sentido de la historia, la literatura o el arte español, o al propio paisaje. "La interpretación sentimental y teológica que las palabras de Unamuno hacen del paisaje alto castellano —ha comentado Laín Entralgo— no es ajena al mundo del recuerdo, esto es, a la vida personal e histórica: viendo así la tierra de Castilla, recuerda el vasco que sobre el suelo contemplado peregrinaron el Cid y san Juan de la Cruz. Ve Unamuno a Castilla *desde* la personal idea que de entrambos tiene; de ellos y de todas las grandes sombras del pasado de España" [10]. Es el mismo personalismo, dentro del temperamento de cada escritor, de los personajes de Baroja en Toledo en la primera novela citada, o la actitud ante Yecla de "Azorín" en *La voluntad,* o cuando Antonio Machado, en su sobria y varonil poesía, interroga a Castilla o considera a la sierra del Guadarrama como un "viejo amigo". También es profundamente personalista la crítica creadora de Maeztu —a pesar de ser más pensador que escritor— sobre Don Quijote, Don Juan o la Celestina. Incluso en la generación siguiente, mucho del sentido personalista aplicado a la historia española y a la literatura, en la orientación crítica del 98, aparece en el "vivir desviviéndose" de la obra hoy más conocida de Américo Castro [11].

El sentido del personalismo llega al autobiografismo en parte de la obra de Unamuno. "Recoger la historia es hacer autobiografía y novela"; "Toda expresión de un hombre histórico verdadero es autobiográfica" [12]. La evolución de la crítica azoriniana, por ejemplo, es también consecuencia de su personalismo: "La vida es movimiento —ha dicho él mismo [13]—, cambio, transformación. Y esa inmovilidad que los viejos pretenden poner en sus consagraciones va contra el orden de las cosas. La sensibilidad del hombre se afina a través de los tiempos." Y en el más objetivo, a fuer de novelista, Baroja, no sólo en las obras citadas, sino en las mismas de fondo histórico, aparece su vigoroso personalismo. Aviraneta es escogido como personaje de la serie de sus *Memorias de un hombre de acción* por los puntos de contacto que ofrece con la ideología del autor y por el Baroja —frustrado "hombre de acción"— soñado en gran número de novelas. En varias de esa serie, al oír a Aviraneta nos parece estar oyendo al mismo Baroja. No puede ser más distinta esta concepción del personaje de novela del mundo objetivo e inmenso, y, a la vez, casi siempre más descuidado, de la novela histórica de un Galdós, de la "comedia humana" de un Balzac [14].

Melancolía y criticismo

Del personalismo se pasa a un cierto sentido de tristeza que el hombre del 98 ve en el paisaje que contempla, en los caminos que recorre o en los libros que lee. Todos ellos fueron grandes viajeros, pero más que en el con-

cepto amplio del cosmopolitismo inicial de Maeztu, en el saboreo contemplativo de las cosas íntimas, de aldeas o de detalles arquitectónicos de una ciudad olvidada. Descubrían a España, dolidos y viendo dolores, con un cierto talante que muchas veces podría parecer posromántico. (Realmente, de una determinada actitud del romanticismo derivaba nuestro 98 literario, como más tarde ocurriría en lo francés y secuelas con el existencialismo: precisamente aquéllos pueden considerarse como preexistencialistas, sobre todo Unamuno.) "Azorín", Baroja y Maeztu visitaban las pequeñas ciudades castellanas con esa actitud de simpatía adivinadora que, como digo, recuerda la de los románticos. Véase, por ejemplo, esta frase de "Azorín": "La vaga melancolía de que estaba impregnada esa generación confluía con la tristeza que emanaba de los sepulcros. Sentíamos el destino infortunado de España, derrotada y maltrecha más allá de los mares, y nos prometíamos exaltarla a nueva vida. De la consideración de la muerte sacábamos fuerzas para la venidera vida. Todo se enlazaba lógicamente en nosotros: el arte, la muerte, la vida y el amor a la tierra patria." Al visitar ciudades y pueblos de España, dice el mismo escritor: "Nosotros hemos ampliado ese descubrimiento y hemos sabido dar entonación lírica y sentimental a cosas y hombres de España." Han puesto un alma en el paisaje desolado de los pobres campos de Castilla, o han hecho hablar a esa alma, comentando, escribiendo, inventando a tono con su actitud espiritual. En este mismo sentido de tristeza está la necesidad de revelar el "yo" en una especie de confesión ejemplar. Unamuno escribe *Recuerdos de infancia y de mocedad*, aunque en un tono muy diverso de los de la obra de título análogo de Renan; "Azorín", las *Confesiones de un pequeño filósofo*; Baroja, su *Juventud, egolatría*. Muchos de los poemas de Antonio Machado son confesiones varoniles ante el paisaje de Castilla, hermanas de las palabras en prosa de Unamuno o "Azorín". O los mismos versos sobre paisajes del vasco. "El campo de Castilla, elemento esencial de la España soñada por Unamuno, no es dentro de ella una llanura geológica más o menos hermosa, sino superficie viviente que le alza hacia el cielo,

en la rugosa palma de su mano,

o que descansa, serenamente,

con un suspiro poderoso y quieto" [15].

En una descripción de paisaje, escrita hacia 1899, Unamuno nos dice: "Al ver los arbolillos... sumergidos en la niebla... parecióme como si a aquellos arbolillos se les hubiesen exhumado o extravasado las entrañas... y que las entrañas estas de los arbolillos y de las cosas todas se habían fundido unas en otras" [16]. "La tierra, hecha paisaje, trae a su espíritu la presencia viva de todos sus recuerdos y despierta todas sus personales esperanzas y anhelos" [17]. Dentro de las semejanzas entre los hombres del 98, cada actitud ante las cosas participa del carácter de cada autor, correspondiendo plenamente al concepto de *generación* dado por Ortega [18], ya que no se trata sólo de un grupo de hombres sobresalientes, sino de "un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada".

La fusión de literatura y pensamiento o crítica explica que una de las formas más características de los escritores del 98 sea el ensayo. Ensayistas importantes son Unamuno, "Azorín" y Maeztu, en ocasiones Baroja y hasta Machado (los escritos sobre *Mairena)*. Ensayo como género híbrido o sintético de pensamiento, crítica y forma literaria. Los libros de viajes de Unamuno se

convierten en verdaderos ensayos, aunque su aportación más típica sea su serie inicial con el título común de *En torno al casticismo*. De este logro del 98 deriva la etapa de ensayo de Ortega, *El espectador*, o las fragmentadas glosas de D'Ors, ambos significados en la siguiente posición del "novecentismo" a la europea. Y en el ensayo se halla el criticismo. Toda la serie aludida de Unamuno es una crítica de la "España castiza" y sus supuestos; crítica es, en gran parte, la primera etapa de "Azorín" y Maeztu y parte de los libros de comentarios de Baroja. El criticismo de esta generación la hace entroncar con Larra, que fue el precursor lejano tanto de la crítica nacional como del ensayo literario a que se elevan sus artículos periodísticos. Toda la generación del 98 tuvo gran admiración por Larra. "Azorín", en *La voluntad*, cuenta el homenaje —histórico— de su grupo a Larra, como símbolo de una época, al visitar la tumba de "Fígaro" en la Sacramental de San Nicolás, como espectáculo que chocaba con el ambiente superficial de la sociedad madrileña de entonces: "El grupo enlutado, con sus altos sombreros relucientes, recorría en silencio las calles. Todos llevaban en la mano un ramo de violetas." Ante su tumba se le llamó "maestro de la presente juventud", considerando al maestro lejano como "el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo". El personaje Antonio Azorín, de las *Confesiones de un pequeño filósofo*, "en el fondo no cree en nada... Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida, no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones". Una especie de nihilismo los envuelve como a ciertos personajes de Baroja —los más típicos de su época.

Los precursores

Pudieran resumirse en dos las notas fundamentales del noventa y ocho: el criticismo, afecto especialmente al problema nacional, y la sensibilidad del detalle frente al empaque o la síntesis peculiares, en gran parte, al siglo XIX. En ambos aspectos, la generación del 98 tuvo claros precursores. Entre las figuras estudiadas en el volumen anterior es esencial la de "Clarín" [19]. Por su formación en relación con el krausismo y su posición, al desarrollar su personalidad, cada vez más distanciada del sector de Sanz del Río y afines, buscando un tipo de racionalismo mucho más actual y a la vez más hincado en líneas tradicionales, puede establecerse un paralelo con la generación que le sigue: principalmente, Unamuno. La religiosidad a lo Renan, visible en las obras del "Clarín" maduro, y un doble campo para la sensibilidad ante los motivos católicos esenciales, unida a una crítica muchas veces anticlerical en las figuras de las obras narrativas, hace pensar en los personajes unamunianos o barojianos, si bien en la zona moderada en que gran parte de la obra de Leopoldo Alas se sitúa. Hay en él un plano de sentimiento cristiano y un tipo de "razón" neokantiana que, sin dramatismo, hace pensar en la dualidad espiritual de Unamuno. La melancólica añoranza del pasado y la tradición de la vida de aldea, poderosa y detalladamente observada en narraciones como *Adiós, Cordera,* y sentir esos valores aplastados por la máquina de la civilización coetánea, recuerdan el arte del detallismo nostálgico del estilo de "Azorín". Incluso el problema de ciudad española en *El Señor*, entre lo sacro y lo amoroso, anuncia temas del 98 y sus seguidores remozados. *Su único hijo* tiene bastante de preunamunesco [20].

En *La Regenta*, el arte del detalle, la descripción de una concreta ciudad española, como Oviedo, convertida en *Vetusta* —que anuncia *Pilares*, de Pérez de Ayala—; el sentido poético unido al realismo de ciertos aspectos, algunos de la propia protagonista, y el modo de ser tratado su problema en un *tempo*

lento adecuado a su ambiente concreto, en desmenuzado análisis, anuncian también muchos aspectos del 98, incluso con un conjunto novelesco superior, por lo complejo y rico, a esa misma época, si se exceptúa *Paz en la guerra*, de Unamuno, por otra parte menos penetrante en las psicologías fundamentales. El predominio intelectual de algunos cuentos hace pensar en el tipo de novela unamunesca a lo *San Manuel Bueno*. El mismo tema de la afirmación de una "fe humana", de voluntad, en lo que no se cree, del conflicto dramático de *Su único hijo*, así como su desolado desenlace, es, una vez más, un atadero al mundo del "sentimiento trágico".

A su vez, la obra de "Clarín" como crítico, a diferencia del tono retórico de sus contemporáneos, nos pone en contacto con el mundo de "Azorín" y los suyos. El posible entronque con Larra hace pensar, una vez más, en los noventayochistas. En *Ensayos y revistas*, de "Clarín" —que recoge artículos de 1888 a 1892—, los comentarios sobre Daudet, Zola o Ibsen, por ejemplo, a la vez que recuerdan la crítica de "Fígaro" sobre sus coetáneos, establecen un puente con los análisis detallistas y las ideas de sus continuadores. No falta incluso el planteamiento de una crítica como problema: "Parece que no vivimos en la Europa civilizada..., no pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual: hemos decretado la libertad de pensar para no pensar en nada", leemos en *Apolo en Pafos* (1887), de Leopoldo Alas [21]. En una situación parecida se encuentra la crítica de José Ixart: su posición, bastante negativa, sobre el consagrado Echegaray es una clara señal. Después, los noventayochistas se manifestarían contra el "premio Nobel" del dramaturgo de una generación pasada, aparte lo que fuera injusto y en algún punto inadecuado, pero que se explica sobre todo por la nueva posición antirretórica [22].

También es precursor del 98 Juan Bautista Amorós, conocido por el seudónimo de "Silverio Lanza" (1856-1912), madrileño y ateneísta, cuyos cuentos y artículos fueron muy estimados, especialmente por "Azorín". Éste considera a "Silverio Lanza" como precursor de la novela psicológica, tal como fue interpretada en aquella generación: "en nuestra historia estética", dice, refiriéndose a *El año triste*. Su colección de artículos, "La rendición de Santiago", da idea de lo central de su obra. Su autorretrato, al frente del libro [23], parece un eco de Torres Villarroel con algo de las "figuras" del Arcipreste. Hay en la obra sátiras que hacen pensar en Larra, y sus temas obsesivos de que todos los españoles, por ejemplo, tienen algo de policías y de inquisidores recuerdan frases y motivos unamunescos. En vigorosos y realistas cuadros de género laten intenciones políticas y sociales, como los ataques al caciquismo, teñido todo de cierto madrileñismo chulesco. El tema trágico de los repatriados de la guerra del 98 se vierte en verdaderos aguafuertes, algunos de intensa dramaticidad. Santiago Albo, protagonista de muchos de ellos, es una especie de "Juan Español" del fin de siglo, por ejemplo, en *La verdadera terapéutica*. El artículo "Lo que se llama anarquía" está lleno de alusiones al que llama "mi gran amigo y mayor literato don Pío Baroja", lo que es todo un símbolo. En otra parte considera el "modernismo", obra de la juventud coetánea, y la "aristocratización del arte". Lo cree interesante, pero alejado de la vida, por lo que compadece a la juventud de su tiempo. Al final del libro se supone la muerte del personaje de ficción "Silverio Lanza", precisamente en Salamanca, lo que nos trae un algo de Unamuno y su *Niebla*. Recoge el testamento ideas descarnadas y un tanto macabras, que nos hacen pensar en algún motivo de Baroja, y termina con esta frase neoquijotesca: "¿Quién con mayor poder se atreve a tanto como se atrevía, vivo o muerto, el infeliz Silverio Lanza?"

Ricardo Macías Picavea (1847-1899) entra claramente en la línea de los precursores. Nació en Santoña (Santander) y murió en Valladolid. Su obsesión por el problema nacional, lleno de planteamientos geográficos y políticos, le

acerca, sin duda, a la generación de Unamuno, con sus claras diferencias. Paralelamente a la obra de Costa, la de Macías Picavea trata de aclarar los motivos de la decadencia y plantea urgentes remedios. Tituló su obra capital, significativamente, *El problema nacional* (1891), y la reeditó el año de su muerte con un prólogo alusivo al desastre del 98 y a la realización de muchos de sus temores. Sus estudios sobre España en el terreno geográfico son muy agudos y aun en parte conservan actualidad. Más discutible es su crítica histórica, en especial sobre la dinastía de los Austrias, al modo negativo decimonónico, pero aun así, al reconocer la excelsa personalidad de Felipe II, intentando comprenderle, al lado de una visión muy personal y discutible, revela su indudable talento. No posee calidades literarias que sobrevivan a su momento. Tiende a una cierta retórica y su prosa dista mucho de ser cuidada. Con todo, *El problema español* (especialmente en su edición de 1899, ya que su prólogo le da una mayor fuerza y un total acercamiento a la generación del 98) es un libro importante, sobre todo desde el punto de vista de su época. Su criticismo es excesivo, principalmente respecto a la Iglesia y el Ejército, y no se da cuenta de la verdadera posición de la Marina española en relación con la guerra de Cuba y Filipinas. Lo mismo podría objetarse a lo que dice de diversas cuestiones de la vida española de entonces. Por ejemplo, respecto a la enseñanza media. Con todo, en ese mismo punto, que él conocía directamente, pues era catedrático y precisamente de diversas materias [24], pone el dedo en la llaga, como en otras muchas actividades del Estado español. Precisamente a subsanar muchos de tales defectos tendía la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos, con derivaciones como el Instituto Escuela.

Como novelista, en *El derecho a la fuerza* y *La tierra de Campos*, plantea temas políticos y rurales, adelantándose a la novela social de un Arderíus y un Sender en el siglo XX. Claro que su ideario y su visión de los problemas eran bien diversos de los de estos otros novelistas. De todas formas, conviene plantear la necesidad del conocimiento de este autor, tan admirado por los noventayochistas y hoy casi totalmente olvidado.

Ángel Ganivet y su "Idearium español"

Ángel Ganivet (1865-1898) se halla en el límite preciso de los precursores. Nace en Granada, y siempre hay en él el recuerdo y la añoranza de su tierra natal, "Granada la bella", como titulará uno de sus libros. Era una figura extraordinaria y extraña, propia de la paradoja viviente que iban a encarnar los hombres del 98. "Sin duda, había algo excesivo, descomedido, en el aspecto de Ganivet —dice en su libro Francisco García Lorca [25]—, que confirma la fotografía que se ha divulgado en varias ediciones de sus obras completas; hay en esta imagen incluso una asimetría muy marcada de facciones: la mitad derecha de la cara tiene una expresión de serenidad y dominio, y la izquierda, de exaltación agresiva. Cubriendo alternativamente una y otra mitad, desconcierta el marcado desequilibrio, que corresponde a los rasgos psicológicos de Ganivet." Uno de sus coetáneos, en efecto, afirma que tenía "cierta apariencia de antropoide gigantesco". Navarro Ledesma cuenta que, a la vuelta de Finlandia, "adquirió su fisonomía no sé qué expresión misteriosa, vaga y profética, ennobleciéndose y transfigurándose hasta llegar a una de las más espirituales bellezas que varón alguno haya alcanzado". Autodidacto, desarraigado en su patria, viviendo como desviviéndose en dolores y amarguras, logra por su propio esfuerzo la carrera consular. Se le destina primero a Amberes y después a Helsingfors y Riga, en Finlandia, haciendo varios viajes a España. En

Riga vive en las afueras, y cada día hace su travesía a la capital en un vaporcito —que él llama "gondolilla". En sus últimos días aparecen rasgos de un evidente trastorno mental. En una travesía se lanzó al agua y, aunque pudo ser salvado por sus compañeros de viaje, se arrojó de nuevo al Dwina, ahogándose (29 de noviembre de 1898). No pudo tener, pues, un fin más trágico y terrible [26].

Ganivet llamó "Pío Cid" al héroe de sus novelas alegoricocríticas. Y si el Cid de la leyenda medieval ganó batallas después de muerto, el traslado de los restos del escritor a España y a Madrid, en los últimos tiempos de la monarquía, suscitó un entusiasmo significativo en un grupo intelectual. Fue lo que llamó D'Ors "la manifestación de la no conformidad".

Entre las obras de este dramático pensador destaca el *Idearium español*, de 1897. Próximo a la fecha representativa, se plantea Ganivet el problema español, abriendo toda una época crítica en la historia y en el ensayo literario. Es un libro denso, paralelo a los artículos "En torno al casticismo", de Unamuno, que también anteceden al 98, pero con mucha más cohesión y unidad de libro. Es una obra intensa, de material histórico y de composición elaborada, sabiamente organizada en síntesis, aunque no invirtiera mucho tiempo en ella. No es un ditirambo retórico a las glorias hispanas, sino una severa meditación sobre las virtudes y defectos, sobre las causas de la decadencia de una poderosa nación, y con fe en una posible regeneración y cambio de punto de mira. La apreciación de los méritos y valores raciales y las posibilidades de un renacer acreditan un criterio seguro, tanto en lo politicohistórico como en las referencias artísticas y literarias. Hay en Ganivet una potencia generalizadora, a la vez que una despierta sensibilidad. Influido por el pensamiento de Séneca, que acaso señaló el pesimismo vital de sus últimos tiempos, lo coloca al frente de la tradición española con visible acierto intuitivo. Al ver la alta significación de obras como *Don Quijote* o *La vida es sueño,* al señalar las calidades de invención e improvisación en muchos órdenes de la cultura e historia españolas, preside un poderoso intelecto. Su hondura de pensamiento le lleva, de un lado, a unir la cultura española con el estoicismo de Séneca; de otro, se percibe la capacidad para revivir el simbolismo calderoniano, que aparece en otras obras de Ganivet. Viene a ser el definidor del senequismo como nervio central del pensamiento español. Y también se coloca en la vanguardia de un nuevo cervantismo o quijotismo, junto a las claves esenciales del teatro nacional, al señalar la improvisada y variada creación fecunda de Lope de Vega o el apretado y denso mundo de los personajes calderonianos.

Por todo esto, el *Idearium español,* perfectamente escrito en estilo denso y sobrio, es un libro esencial de condensada estructura y el iniciador de las preguntas y respuestas frente al problema nacional. La obra se había terminado en octubre de 1896. Sigue a *Granada la bella,* que era un hermoso ejemplo de artista del ensayo y del recuerdo emotivo. Ganivet ve con ojos ampliamente europeos los motivos de su libro, y es más afirmativo que el Unamuno de los comienzos. Por esto se explica la exclamación de Maeztu: "Ganivet ha muerto cuando más lo necesitábamos" [27]. Unamuno le había escrito al conocer el *Idearium:* "Por ver en usted, amigo Ganivet, un utopista, le creo uno de los hombres verdaderamente nuevos que tanta falta nos están haciendo en España." La idea regeneracionista del *Idearium* la coloca Fernández Almagro en la línea de un Jovellanos o un Cabarrús [28]. Pero, desde mediados del siglo XIX, el número de esta clase de obras aumenta claramente [29]. Lo importante es la gran capacidad literaria y de pensamiento que, paralelamente al Unamuno inicial, y con más estructura de libro, contornea Ganivet.

"Cuando yo, siendo estudiante, leí las obras de Séneca —nos dice Gani-

vet—, me quedé aturdido y asombrado, como quien, perdida la vista o el oído, los recobra repentina e inesperadamente, y viera los objetos que con sus colores y sonidos ideales se agitaban antes confusos en su interior, salir ahora en tropel y tomar la consistencia de objetos reales y tangibles." Es la doctrina de Séneca lo que considera fundamental para explicarse la realidad de España, principalmente vinculada a Castilla: "No te dejes vencer por nada extraño a tu espíritu; piensa, en medio de los accidentes de la vida, que tienes dentro de ti una fuerza madre, algo fuerte e indestructible, como un eje diamantino, alrededor del cual giran los hechos mezquinos del diario vivir." En medio de las adversidades y las luchas, "mantente de tal modo firme y erguido que al menos se pueda decir siempre de ti que eres un hombre".

Analiza el aislamiento de nuestra península —casi isla— y las consecuencias que lleva consigo. La influencia de la invasión árabe, el carácter especial de los conquistadores españoles, las guerras civiles en España. La contradicción entre las leyes escritas y el espíritu que debería animarlas, la busca de una justicia pura y la generosidad con el caído. En muchos lugares se acuerda del *Quijote.* Debe España seguir en lo fundamental de su tradición, pero unida al progreso y al sentido de la realidad. El vacío de su misión en América ha de suplirlo un destino en África. No de tipo colonial, sino de tutela y colaboración. Su política debe ser mediterránea. Y, sobre todo, concentrar sus energías dentro de su territorio. Glosando a san Agustín, proclama a su modo: "No quieras salir de ti. En el interior de España reside la verdad".

En las cartas entre él y Unamuno, tituladas *El porvenir de España,* que abarcan hasta el mismo año de la muerte del autor del *Idearium,* se muestra Ganivet con fe y optimismo tal vez excesivos, dice él mismo. Cree en una fuerza misteriosa que acompaña y da vitalidad a lo español. "El individualismo indisciplinado que hoy nos debilita y nos impide levantar la cabeza ha de ser algún día individualismo interno y creador, y ha de conducirnos a nuestro gran triunfo ideal." "Tenemos lo principal, el hombre, el tipo; sólo nos falta decidirle a que ponga manos a la obra."

La fibra del temperamento de Ganivet, dice Dolores Franco [30], "vibra no en nostalgia de la España remota, sino en preocupación por su destino y su ser, que desde fuera ve dibujarse en el horizonte en forma de interrogación". Considera al autor como el vértice en que se cortan la época realista de la segunda mitad del siglo XIX y la generación siguiente. "Su cadáver queda como un símbolo clavado en ese año 98, que va a originar una nueva sensibilidad en la juventud de España." (No olvidemos que era él un año más joven que Unamuno.) Creía que habría otro nuevo siglo de oro en España. Toda su atención la centraba en el hombre. Por eso, aun con su gran experiencia de viajes, no tiene el sentido plástico que será tan importante en el grupo del 98. Por eso es significativo lo que dice otro personaje de su Pío Cid (*Trabajos...*): "Sea que Pío Cid amase más al hombre que a la naturaleza..., está fuera de duda que ni en esta ocasión ni en ninguna otra se entusiasmó viendo la belleza del paisaje. A él le gustaban más las vistas que ofrece el espíritu del hombre, cuando se tienen ojos para verlas... Lo único que en el viaje le llamó la atención fueron los trigos muy granados, que prometían cosecha abundante..." Esto explica la falta de paisaje en la obra de Ganivet, y cómo la relación con la plástica se dará a base del símbolo de la escultura, pero como moldeamiento de un mundo interior: el típico titular de su obra dramática *El escultor de su alma.* Toda la temática de Ganivet aparece transida de una contradicción; pesa sobre él como una maldición, como ha dicho Francisco García Lorca: "Quizás el deseo de integrar en el hombre todas sus inherentes potencias, la busca del hombre completo, fuera el miedo

larvado a la disociación que amenazaba a su persona. De un lado, la voluntad; de otro, la fe. De una parte, la voz de la razón; de otra, la del amor"[31].

Las novelas sobre Pío Cid y los ensayos

Ganivet crea un personaje, en gran parte reflejo de sí mismo, en el Pío Cid de sus dos obras noveladas: *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, Madrid, 1897, y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, en dos tomos, Madrid, 1898. Ambas son muy interesantes en relación con la ideología crítica del autor. En *La conquista* se supone que el protagonista va a parar a un reino imaginario de África, en el que, por un conjunto de circunstancias, llega a ser el jefe y director de esa tierra. Al aplicar al reino de Maya la técnica de la civilización europea, Ganivet va trazando, por contraste, una punzante sátira, dentro de la caricatura, de la sociedad moderna, sus instituciones, etc. Así, dice Francisco García Lorca, "vierte Ganivet su pesimismo sobre el hombre en estado de naturaleza y el odio por la organización social", "crítica demoledora y sombría del hombre y de la sociedad". Aunque a veces se resuelve en puro humorismo[32]. Es posible que el tema surgiese durante su estancia en Bélgica, en relación con la colonización del Congo[33]. Ganivet veía este caso como un mero negocio, y se manifestaba escéptico respecto a los propósitos humanitarios con que, según él, se le disfrazaba. "Cualquiera que piense... —escribe en el *Epistolario*— comprende que no se trata de la felicidad de la raza negra, ni de nada por el estilo: se trata de un negocio en grande escala en que el buen Leopoldo tiene metidos buenos millones." Viene a ser una utopía al revés, y no deja de ofrecer semejanzas con el tema de la conquista de América. Este enlace puede verse en el epílogo de *La conquista,* en que la sombra de Hernán Cortés se aparece a Pío Cid y le dice: "Las empresas más grandiosas son aquellas en que no interviene el dinero: en que los gastos recaen exclusivamente sobre el cerebro y el corazón... Los negros eran felices como bestias, y tú los has hecho desgraciados como hombres."

Por otra parte, el libro guarda relación con obras clásicas como el *Robinson* y *Los viajes de Gulliver.* A su vez inicia un género especial, al que pertenecen el *Paradox, rey*, de Baroja, éste dialogado, y *La isla de los pingüinos,* de Anatole France. También puede pensarse en algunas obras utópicas de Wells. Ganivet escribía en una carta que en el *Robinson* y en el *Gulliver* no había ni siquiera humanidad, y en la segunda veía una "intención tan sangrienta" como de "un hombre que creo yo que se volvió loco de odio contra el género humano".

El nombre de Pío Cid reúne la piedad y lo heroico, algo como el *pius Æneas,* de Virgilio. Los rasgos del personaje y muchos motivos de la segunda novela en que aparece coinciden con los del autor. Viene a ser su *alter ego.* De él dice, en los pocos momentos que puede verse en Ganivet una velada emoción: "No merece... mi amado héroe que se le observe, analice y maltrate como a un conejo o rata de Indias...; merece, al contrario, que se le ame y se le saque a la luz pública, para universal enseñanza, como ejemplo de un hombre que vivió muy humanamente y que con humanidad debe ser juzgado". Pío Cid es tímido y sedentario y, a la vez, aventurero y organizador, casi por fatalidad. Su habilidad con los habitantes de Maya y sus ingeniosidades para dominarlos y civilizarlos a su modo tienen algo del arte del diplomático. Y, a la vez, lleva su vacío en el alma, que no se sacia con los amores y enseñanzas de *Los trabajos* del incansable. Para que no falte nada de un impresionante paralelo respecto al autor, hay en *La conquista* una especie de de-

fensa y justificación del suicidio, en lo cual queda también, filosóficamente, un eco o coincidencia respecto al senequismo. A su vez, sobre todo, en la segunda novela aparece un sentido trágico que le asemeja a la concepción de Unamuno. "Mi tragedia no es, en realidad, una tragedia particular, sino la tragedia invariable de la vida" [34].

Completan este aspecto de las novelas ideológicas de Ganivet los libros de ensayos, como *Granada la bella*, que recoge artículos publicados en *El Defensor de Granada*. Los temas de estética parecen como una evasión del trascendentalismo pesimista que se incubaba en su alma desde sus primeros años. Pero, a su vez, se halla la crítica del observador que anuncia el grupo del 98. Se da cuenta de las reformas urbanas imprudentes, de la falta de sentido de belleza en la demolición de edificios y sustitución por máquinas modernas, sin espíritu, sin comprensión, de una ciudad cuya belleza no está sólo en unos cuantos monumentos consagrados. La hermosura de varias tradiciones de siglos está amenazada continuamente por el capricho y la arbitrariedad. Ganivet, desde Brujas, evoca su ciudad nativa y compara el cuidado por unir tradición y modernidad en Bélgica y Holanda con ese descuido perenne del español y más del meridional. Cree que, si hubiera un sentido comunal fuerte en la vida de la ciudad no sólo restauraría su pujanza material, sino que tendría como un Renacimiento propio, paralelo al de las ciudades de Grecia, Italia o los Países Bajos, en sus días respectivos. La posibilidad de esto "está precisamente en que la ciudad tiene espíritu, un espíritu que todo lo baña, lo modela y lo dignifica". A su vez censura la mediocridad del espíritu "provinciano", tan usual en muchas ciudades de España, a pesar de su belleza imponderable. Por eso dice, entre desesperanzas y fe: "Mi Granada no es la de hoy, es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será." Es, pues, este libro el homenaje a su ciudad natal, el único caso en que la gracia ágil del granadino se sobrepone al pensamiento escueto y el comentario severo, aunque, como decimos, penetre la crítica y el deseo de fundir el progreso de su época al más claro y bello "tipismo" español. Las *Cartas finlandesas* tratan de los temas descubiertos, con inquisitiva curiosidad y simpatía, desde su llegada a Helsingfors a fines de 1895. La impresión del paisaje de nieve, las casas de labradores pintadas de rojo oscuro, los caminos desiertos, la tristeza del ambiente, son un acicate a su sensibilidad de intelectual. Las *Cartas* tienen el tono sencillo de la confidencia y las observaciones de su talento. Unas veces tiende a paralelos y contrastes entre la literatura nórdica y la española. Lo finlandés y lo noruego se descubren por un gran crítico, y sus apreciaciones sobre Ibsen, por ejemplo, son muy significativas. Al comparar los temas del Norte con los de un Echegaray, siempre se percibe la agudeza de Ganivet, como al destacar *Mariana*, de nuestro dramaturgo, y compararla con *Hedda Gabler*, de Ibsen. Sin embargo, las valoraciones y paralelos se pueden, en muchos puntos, considerar superados. A Jonás Lie le llama el "Pereda noruego" por su paisajismo localista. Muchas de sus expresiones conservan vigencia, como estas palabras: "Ibsen es en el teatro lo que Nietzsche en la filosofía; es un defensor exaltado del individualismo contra la sociedad, y por este lado se aproxima a las soluciones del anarquismo; luego, por no someter la acción del individuo a ninguna cortapisa, cae en las mayores exageraciones autoritarias." En lo finlandés, el estudio del *Kalevala* es de lo mejor que puede ofrecer España en lo poco dedicado a las letras del mundo nórdico. Las *Cartas* se leen con gran interés, viendo una constante alternancia de pintoresquismo y profundidad de ideas.

Completa la obra ganivetiana su producción teatral *El escultor de su alma*, llamada por el autor "drama místico", y que viene a ser como una modernización de la técnica alegórica del auto sacramental. Su belleza arranca, en parte,

de la tradición calderoniana, a la que pertenece la estructura íntima de la obra, así como parte de la forma externa en lo más redondeado, incluso en la forma de las décimas. Recoge influjos ibsenianos en un intento patético de expresar en forma teatral complejos íntimos de su alma. La obra se mueve entre lo contradictorio y paradójico, y lo personal y lo abstracto resulta alambicado en su simbología; y su convulsa retorsión anuncia, una vez más, la angustia trágica de lo más hondo del pensamiento del 98. Ganivet es, pues, una personalidad de gran fuerza e interés, malograda en el tiempo, como, en orden diverso, pudiera representar un Marlowe en la generación shakespeariana.

La personalidad de don Miguel de Unamuno

Don Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936) es la figura máxima de la generación del 98 y una de las más altas personalidades de toda la cultura española. De él decía Keiserling que era el español más importante desde Goya. Fue la figura central y directiva de su generación, y característica del modo de ser español y de las inquietudes culturales del final del siglo XIX, a la vez que precursor de la angustia existencialista del centro del presente siglo. En él, todo un mundo de ideas, contradictorias y paradoxales, adquiere peculiar forma, representando las esencias de raza y de terruño. Nace en Bilbao y posee la tenacidad del vasco, un sentido brusco y violento de la lengua castellana "a modo de conquista", como él mismo decía, y le quedan a través de su vida muchos recuerdos de infancia y de detalles vividos (sobre todo, la experiencia de una fundamental crisis religiosa y recuerdos de la segunda guerra carlista y el sitio de Bilbao), de lo cual es eco su primera y excelente novela *Paz en la guerra*. Catedrático y rector de la universidad de Salamanca, hace de esta ciudad castellana su segunda patria. La ciudad del Renacimiento español vive calladamente ya para siempre en el carácter y los escritos del gran pensador. Unamuno hace vivir, desde su cátedra de griego, un fuego de contradicción y curiosidad espiritual en el viejo recinto que siglos antes también inquietara fray Luis. En tiempo de la Dictadura fue su destierro y su desgajamiento doloroso de España. Desde Fuerteventura, en la isla volcánica sedienta, se le ofrece de nuevo un sentido *aislado* de las cosas, como en sombras de sueño, y, desde su etapa de París, va a Hendaya, a residir junto a tierra española y contemplar la mole de la iglesia mayor de Fuenterrabía y oír el son de su campana en tierra fronteriza. En esa etapa, la política penetra claramente en su obra literaria —*De Fuerteventura a París, Romancero del destierro, Cómo se hace una novela.* Vuelve a España en los últimos momentos de la monarquía, se coloca también en clara posición crítica ante ciertos aspectos de la República y muere el último día del primer año de la guerra civil.

De su trato personal dimanaba una clara bondad, junto a ataques a lo Juvenal, cuando él lo creía justo; su comprensiva humanidad generosa, su verdadero sentido político, al lado de sus preocupaciones trascendentales y su entusiasmo por la España eterna. De su aspecto, a la vez exterior y espiritual, da idea esta semblanza de un libro de Romera Navarro hacia 1927: "De su persona trasciende salud, agilidad, vigor. Anda con firmeza dinámica; la cabeza erguida, casi arrogante; jamás es baja su mirada..., sino que siempre mira de frente y alto. Su persona irradia cierta magnética influencia, que por la misma violencia que repele a algunos, por un si es o no altanera y dominante, atrae y cautiva a los más. Viste invariablemente de azul oscuro, y chaleco cerrado al modo clerical, sin abertura para la corbata, dejando sólo visible el blanco cerquillo del cuello; y usa, en fin, redondo sombrerete negro y flexible, que

más que de sombrero parece servirle de bastón o batuta, por llevarlo casi siempre a mano, y no en la cabeza, aun en crudo invierno. En España parece extranjero, y dondequiera que vaya, extranjero parecerá... No se confunde con nadie. Es él, él mismo: don Miguel de Unamuno"[35]. Las cosas cambiaban y él permanecía en sus problemas, en su dramática perplejidad. Pudo decir, con jactancia en él explicable: "Yo pertenezco al régimen eterno." Fue el gran comentador de Kierkegaard y, como el danés, sintió la duda como aguijón de esperanza y desesperación a la vez, y llegó a hacer suya esta estremecedora paradoja del danés: "Si un hombre fuera precisamente tan avisado que pudiese ocultar que estaba loco, podría volver loco al mundo entero"[36]. Unamuno vivió y escribió "una nueva ontología centrada sobre la vida personal y la sobre-vida, que supera la tradición racionalista". Y, tras estas palabras, afirma Zubizarreta: "Unamuno es el primer hombre contemporáneo"[37]. Es interesante ver cómo aparece Unamuno a los veinticinco años de su muerte[37 bis]. Si leemos el comentario evocador de un escritor aproximadamente de la generación de 1927, como Max Aub[38], veremos destacar el personalismo de Unamuno, una cierta crítica de su gesto y la aceptación cabal del gran hombre y su significación: "Amó a España tanto como a la poesía; las confundió. Fue, posiblemente, el escritor español más importante de su tiempo y más fecundo cuando tantos hubo que tanto escribieron." Si escogemos otro de la generación inmediatamente posterior, veremos acentuada la admiración, y también la crítica, de algún motivo de su actitud política, como en Julián Marías. Acaso también algún planteamiento crítico en lo estrictamente literario[39]. Respecto a los más jóvenes, para unos es la figura ejemplar del combatiente[40]; para otros parece ahondarse en una sensación de lejanía[41]. Realmente, aparte de lo que pueda ser una separación, como la forma de plantearse el problema religioso, o la falta de un cierto contenido social, al modo efectivo, resulta indudable que para todos es una figura fundamental de las pocas esenciales en la historia del pensamiento y del habla castellana: idea y voz, tanto en lo que remueven como en lo que enseñan.

"El Unamuno más vivo en el pensamiento español y europeo, el que más ha influido en nuestra manera de sentir y pensar el mundo, es el agonista que hizo del sentimiento trágico y egoísta violenta —y gesticulante— fe de vida"[41 bis]. Como antes decía, el planteamiento mismo puede, en algunos aspectos, considerarse superado. Carlos París advierte que, en su conflicto entre lo racional y lo afectivo, para Unamuno lo racional era sólo lo racional materialista[42]. Su crisis religiosa estaba, pues, desenfocada. Por otra parte, sus lecturas acusaban una falta de libros de autores católicos orientados al día. Si en su juventud había tal vez escasez de estas obras, el vacío se llenó con creces en la época madura de Unamuno, sobre todo fuera de España. Pero, con cualquier salvedad, la enorme personalidad del "agónico" queda siempre como algo extraordinario y como maestro de inquietudes. Siempre el hombre es inseparable de la obra y ésta interesa siempre en función de aquél. El gran luchador, el gran contemplador y el poeta que busca su forma, como el pensador que busca su sosiego sin descanso, hacen de él una especie de Kierkegaard meridional. Por eso no se le puede comprender y juzgar de modo unilateral. Él mismo era esencialmente contradictorio y, por tanto, en él toda reducción a sistema o a lógica supone un punto de mira insuficiente[43].

Sus crisis religiosas, su pugna entre su intimidad y su "papel" en el teatro de la política y de la historia, han de verse en esa amplia personalidad del yo unamunesco. Era Unamuno, a la vez, el intimista y el hombre metido en la anécdota de la historia de su tiempo. Y estas dos facetas estaban muchas veces en pugna. En la fecha del 98 escribía en una carta a un amigo[44]: "Hay momentos en que me parece estar solo y que los demás no son más que sombras,

espectros que se mueven y hablan." Como en algún otro caso, el estar al unísono con la tragedia histórica del desastre de esa fecha era más debido al propio estado psicológico que a una actitud política. Posición dramática que ya había anunciado Ganivet. La lucha estaba, muchas veces, en si debía o no inhibirse en la política o en lo social de su tiempo, o vivir familiarmente y con sus problemas íntimos al margen de la historia externa de España y de su época. Creo por esto que un libro tan documentado y seriamente trabajado como el de Sánchez Barbudo plantea inadecuadamente la cuestión del Unamuno *actor* en el terreno de su actitud en lo religioso [45]. Sin duda, alternaban en Unamuno el ansia de fe, incluso de la fe de su niñez y mocedad, y una especie de intuición de la nada absoluta, que le produjo estados transitorios de congoja y que podía considerarse paralela a un racionalismo materialista, de que antes hablábamos. Pero de aquí a creer que el Unamuno de la fe como lucha, de la busca de Dios y del hambre de inmortalidad hacía teatro, hay un abismo. Es muy posible que las veces en que se plantea él mismo si es actor, si representa un papel —y puede basarse esto en la obsesión de aludir a su misma historia del destierro en *Cómo se hace una novela*—, se refiriera a su actitud política que le sacaba de su intimismo de todo género, pero no a sus experiencias religiosas. De que en su lucha política terminó considerándose un desengañado, y lo mismo del sentido de la revolución, hay pruebas en todos sus escritos desde su regreso a España, al finalizar su destierro. Aún antes, como en el desaliento en sus momentos de intervenciones políticas, a que se alude en un pasaje, por ejemplo, de la *Vida de Don Quijote y Sancho,* dejan claro que a esa parte de su vida se refiere lo del papel de "histrión" y no al motivo religioso [46]. A través de su obra hay una constante de su deseo de volver a la niñez. Por otra parte, hay, en su primera época sobre todo, momentos de fusión con la naturaleza que tienen sabor de panteísmo poético, pero no de vacío. A su vez, se da con diversas formas el tema del "silencio de Dios", tan fundamental en la literatura religiosa siguiente a Unamuno, aunque en él a veces se revista de extrañas expresiones paradójicas muy suyas. Esa mística del silencio puede tener un sentido poético muy amplio. Por ejemplo, cuando en *Teresa* dice el poeta supuesto por Unamuno:

Cuando callaste, el mundo del silencio
quedó en silencio musical sumido.

"Sólo en este silencio musical —comenta Blanco Aguinaga [47]—, la misma paradoja mística que emplea Unamuno en *Paz en la guerra,* comulgan plenamente Teresa y Rafael, así como en él comulgan Unamuno y el alma de las cosas, o la Eternidad... También en este silencio se le revela Dios a Unamuno." Muchos de estos motivos aparecen en la religiosidad muy unamunesca del párroco protagonista de *San Manuel Bueno, mártir,* unida al sentido de la caridad: al no querer que amargue la faz de sus feligreses su trágica falta de fe en la inmortalidad del alma. El tema de la "personalidad" ofrece profundas raíces en el pensamiento de Unamuno. El "Me he hecho cuestión a mí mismo" de la filosofía de san Agustín explica su "yo problemático". Pero esto es más bien un punto de partida. Unamuno ve la persona como una paulatina revelación de sí mismo. Hay cambio constante en la vida, la acabada personalidad está al fin, o sea, en el momento de la muerte. "No encadenes tu fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a fugitivos reflejos de él. Vive al día, en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mar de la eternidad..." No olvidemos que "persona" era, etimológicamente, la mascarilla del actor de teatro. "La personalidad es la obra que en la historia se cumple.

La realidad de la persona se nos revela en la congoja, que es como una anticipación de la muerte"[48].

Hay frases muy típicas del sentido de una doble personalidad que explican las fluctuaciones de Unamuno: "No hablemos más uno con otro, tu yo íntimo y oculto y el público y manifiesto. ¿Son realmente dos?"[49].

En Unamuno, más que una filosofía, se da, según Marías, el "problematismo filosófico" con toda plenitud. "Su pensamiento coincide con lo más fundamental de la marcha de la filosofía en el siglo XX y en algún sentido se le puede considerar como un precursor"[50].

Unamuno, novelista. "Paz en la guerra"

Unamuno aparece informando su obra toda, desde el ensayo filosófico a cualquiera de los géneros de libre creación. Desde su madurez, los problemas íntimos suyos se reflejan en las ficciones literarias. Se puede destacar una temática de estas obras, a base de grandes crisis o momentos de su vida que le produjeron una extraña conmoción. Por ejemplo, su crisis religiosa, la necesidad de orar aun sin fe, el tema de la esposa que en los momentos de angustia llama "hijo mío" al esposo, la muerte del hijo, el problema de la rivalidad entre hermanos, el *alter ego*, la figura literaria y el autor. En el género novelesco aparece toda esta temática. Sin embargo, hay, al comienzo de la producción de Unamuno, una novela que se separa de la línea esquemática que seguirá con variantes muy personales toda la producción de Unamuno. Él mismo nos dice que en sus novelas típicas va al esqueleto del tema humano, prescindiendo del ambiente, del paisaje. Son, pues, novelas descarnadas, en que los grandes problemas de la personalidad, de la convivencia social, de la busca de la fe, de los conflictos familiares, rodean de tal modo a los personajes, que vienen a ser éstos la ocasión para el desarrollo de las ideas.

En cambio, *Paz en la guerra,* 1897, presenta un Unamuno que no es el obsesivo, pero que lleva los gérmenes vivos de su temática, aunque en una rica forma capaz de abarcar un ambiente, una naturaleza. La obra le agradaba al propio autor y así nos lo dice al frente de su reimpresión, veintiséis años después de su aparición. Veía el autor en su plena madurez al Unamuno de las mocedades de sus treinta y dos años "de vida y ensueño" con simpatía nostálgica. "Aquí en este libro encerré más de doce años de trabajo; aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y de mocedad; aquí está el eco y acaso el perfume de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié; aquí está la revelación que me fue la historia, y con ella el arte." Trata de la guerra carlista y del sitio de Bilbao, del que conservaba sus primeros recuerdos de niño. Y seguía comentando el autor al frente de la reimpresión: "Aparte el valor literario o artístico que pueda tener, es hoy, en 1923, de tanta actualidad como cuando se publicó. En lo que se pensaba, se sentía, se soñaba, se sufría y se vivía en 1874, cuando brizaban mis sueños infantiles los estallidos de las bombas carlistas, podrán aprender no poco los mozos y aun los maduros de hoy." Comentando esta nueva edición, Gómez de Baquero consideraba la novela como el eco más fiel de la parte bilbaína del maestro. Conservaba, con los años, la frescura y lozanía de su momento, incluso podía comprenderse mejor su más "hondo subsuelo". *Paz en la guerra* era historia poetizada, y Unamuno, el gran épico de nuestras guerras civiles. "Él fue el primero en acometer este asunto histórico y legendario, tan popular, tan español"[51]. En efecto, la obra se adelanta a los mismos *Episodios*, de Galdós, de la segunda guerra civil, a las novelas de este tema de Valle-Inclán y, desde luego, a las de la primera —en torno a



Unamuno en la época
en que opositó a cátedras.



El más divulgado de los escasos retratos
de Angel Ganivet.

Uno de los dibujos que Unamuno envió a Alfonso Reyes.
(La leyenda dice: «¡A cuántos habría que someterles al potro!».)





Unamuno catedrático;
caricatura de Bagaría.



Unamuno en Fuerteventura,
en la época
de su confinamiento.



Miguel de Unamuno, por Ramón de Zubiaurre, retrato pintado en 1910 en la Casa del Rector de Salamanca.

Original autógrafo del poema «Salamanca» (primeras estrofas).



La Casa del Rector, en Salamanca, donde vivió Unamuno.

Unamuno en su lecho de muerte, dibujo de José Herrero.



Aviraneta— de Baroja. "Unamuno es el más filosófico, el que más ahonda en el fenómeno de la guerra y el que escucha con preferencia las voces eternas que acompañan al momentáneo fragor guerrero" [52]. Es sumamente curioso que Unamuno, de formación liberal, que "sufrió" el bloqueo y bombardeo de Bilbao y que seguramente estaba vinculado al sector de los defensores de la ciudad y de los que se alegraron de su liberación, comprende con extraordinaria hondura la posición de los carlistas. Ve en esa guerra la lucha del campo frente a la ciudad, de la tradición viva enraizada en la tierra frente a una gran confusión ideológica presidida por la oficialidad. El rey que anima con su presencia física, con su "corpachón", a un puñado de hombres, más o menos primarios, pero llenos de fe y vinculados a unas tierras y un paisaje, es, junto a todo lo que encarna el sector carlista, acaso la mejor apología que desde un lado objetivo se ha podido hacer. El hombre del mar y el de la montaña, o el labrador y el comerciante, se enfrentan, y cada uno ofrece sus derechos y la justificación de su punto de mira.

Todo vive en el ambiente adecuado, en la ciudad o en el paisaje, el Bilbao destruido, y los juegos de los niños, o la belleza de las descripciones del campo y la montaña. Por eso no es novela de protagonista. Las figuras están bien perfiladas, pero no destacan con extraordinario relieve. El mismo Ignacio, que ofrece su vida a la causa carlista, no es comparable a las figuras *centrales* como elemento destacado de otras obras. Unamuno procede con un gran sentido de las masas y de las personas creadas o históricas. El mismo cura Santa Cruz, que aparece episódicamente, con su adusto perfil, trata de ser explicado, y no se ve *fobia* en su diseñador. "En esta novela —dice Unamuno— hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas." Algunos críticos han lamentado esto. Desde luego, *Paz en la guerra* queda como la obra interesantemente primeriza de un camino truncado. Pero, a su vez, los motivos más unamunescos se deslizan a través de todo el contenido histórico. En su final, en un atardecer que es una aurora, se da el ansia de retorno trascendente, tan del autor. Y todo queda envuelto en una especie de niebla poética. Y las paradojas se suavizan en el tono lírico: "En el seno de la paz verdadera y honda es donde sólo se comprende y justifica la guerra; es donde se hacen sagrados votos de guerrear por la verdad, único consuelo eterno; es donde se propone reducir a santo trabajo la guerra. No fuera de ésta, sino dentro de ella, en su seno mismo, hay que buscar la paz; paz en la guerra misma."

Blanco Aguinaga insiste en lo importante de la temática subjetiva por dentro del asunto incidental. Para él, "no es *Paz en la guerra* novela histórica ni realista, sino una novela impresionista en la cual la historia real es sólo el pretexto para la expresión de una visión personal y lírica de la realidad" [53]. La novela en sus dos "finales", el de Pedro Antonio y el Pachico, ofrece la gran clave melódica, íntima, de la obra. En el primero "refleja en el mundo de fuera, el de las líneas, los colores y los sonidos, su íntima paz; y de este reflejo, acrecentado, al llegar a ella, en la resignación de la naturaleza inocente y desinteresada, refluyen a él, como de fuente viva, en reflejo de reflejo, nuevas corrientes de dulce calma, estableciéndose así mutua vivificación". "Vive en lo profundo de la verdadera realidad de la vida, puro de toda intencionalidad trascendente, sobre el tiempo, sintiendo en su conciencia, serena como el cielo desnudo, la invasión lenta del sueño dulce del supremo descanso, la gran calma de las cosas eternas y lo infinito que duerme en la estrechez de ellas. Vive en la verdadera paz de la vida... Vive al día en la eternidad" [54]. El "final" de Pachico es una página magnífica de fusión del

hombre con el paisaje: "Tendido en la cresta, descansando en el altar gigantesco, bajo el insondable azul infinito, el tiempo engendrador de cuidados parécele detenerse... Despiértasele entonces la comunión entre el mundo que le rodea y el que encierra en su propio seno: llegan a la fusión ambos... Es una inmensidad de paz. Paz canta el mar, paz dice calladamente la tierra; paz vierte el cielo... y en la paz parecen identificarse la Muerte y la Vida."

La novela subjetivista: "Niebla"

Con *Amor y pedagogía* comienza un nuevo tipo de novela unamunesca [55]. El autor, al frente de una segunda edición, nos dice que se trata de un procedimiento distinto de su *Paz en la guerra.* No hay ya realismo en las descripciones, no hay paisaje ni colectividad, sino que tiende al relato desnudo: caracteres y acción sin ambiente ni circunstancias. Cree que en *Amor y pedagogía* está ya "el germen —y más que el germen— de lo más y mejor" de sus novelas siguientes. La obra se reconcentra en los personajes esenciales. La base dramática está en el personaje que se casa y busca en su hijo el presunto "genio" y el trágico desenlace ante su fracaso. Un humor doloroso, una sátira del positivismo aplicado y un desengaño de la supuesta ciencia. Un problema de vida cotidiana, pero visto de un modo tan exclusivamente intelectual, que, a pesar de su giro de humor comicotrágico, resulta falseado, sobre todo en su expresión. Pero ya está lo humano "de carne y hueso", y acaso un eco subjetivo, que da en las páginas finales el acento más sinceramente humano y doliente de la novela [56].

Doce años después nos encontramos con una obra capital, aunque extrañamente desigual: *Niebla,* 1914. Leída a continuación de *Paz en la guerra* nos produce al comienzo una extraña impresión. Nos hace el efecto de que se ha desvanecido un novelista de primer orden, sustituido por los trucos y el humor más superficiales. Pero al penetrar del todo en la obra aparece ahí la parte verdaderamente genial del personaje ante el autor y una filosofía doliente y desesperada de la vida. Ya en *Amor y pedagogía* se daba el salto de lo trivial hasta el absurdo, coronado por una página humanísima del mejor Unamuno. En *Niebla,* el doble plano lleva a profundidades mucho más complejas. El asunto de Augusto Pérez, engañado por una mujer interesada y en el fondo de auténtica maldad —aunque acaso lo sea por mera superficialidad de su persona—, no puede ser más trivial y vulgar a veces, como en el nuevo enredo con Rosario, la planchadora. Pero, sobre todo ello, el tono trágico, conforme nos acercamos al desenlace, va imponiéndose con seria gravedad, aun dentro del humor. Lo cotidiano, lo peor de la vida de prejuicios, provinciana, adquiere una dimensión infinita. Unamuno saca honduras humanas de lo que podía ser una novela de la vida mediocre, y de una parte resulta una creación característica del 98, con la abulia y el fracaso, lo cotidiano vulgar y el hastío. En este sentido, Augusto Pérez, desde su nombre, es una paradoja y una proyección de los temas de pensamiento más insistentes en Unamuno.

En los recodos de descanso de la acción, de lenta vida provinciana sin interés, surge un amor de consunción, entre la picardía y el disimulo, abrazado por el problema pavoroso de la personalidad. El detalle de la entrada en una iglesia tiene la emoción de esos ecos de la crisis religiosa del autor, que dejan una impresión conmovedora. En cuanto a novela que se sale del marco establecido, es típica la obra, ya que para ella inventa el autor la palabra "nivola". Y dice el personaje que emplea la palabra: "Invento un género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las re-

glas que me place." El tema de la realidad y la ficción cobra un dramatismo peculiar, y aparecen los temas más obsesionantes de Unamuno: "Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean —dice el protagonista—, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño?"... Es el temor de "dejar de ser uno soñado por Dios". La parte más importante de la obra surge cuando el personaje se presenta al autor, es decir, al propio don Miguel de Unamuno. Todo este diálogo es ingeniosamente original, además de la profundidad del tema del "creador y la criatura", y se adelanta a los *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, 1921. Es un diálogo trágico sobre la vida y el ensueño, la realidad y la ficción, la fatalidad de un destino de muerte y el ansia desesperada de sobrevivir. La angustia del no querer morir ante un autor inconmovible. Más adelante, en *Cómo se hace una novela*, Unamuno vuelve al tema del personaje influido por la lectura del libro que le lleva a la muerte. En llevar el problema del ser y de la muerte a un plano teológico, claramente aludido, veía Marías la "frustración metafísica" del pensamiento del autor [57]. La profundidad temática de la obra eleva el asunto trivial, que es sólo un pretexto de esa dimensión infinita que cierra la obra. El tema del perro Orfeo está hábilmente unido a la acción, y por eso se suma al desenlace con una cálida emoción.

La "novela desnuda" y las narraciones cortas

Unamuno alcanza su mejor obra de "novela desnuda" con *Abel Sánchez*, pero reaparecen los ambientes en las narraciones cortas. Una muy interesante como problema personal y como belleza en la expresión es la titulada *Una historia de amor*, publicada por vez primera en 1911 [58] y reimpresa junto a *San Manuel Bueno* en 1933. Por cierto que Unamuno afirma en el prólogo a esta edición que no recordaba nada de esta obra, salvo el nombre del personaje femenino Liduvina, y que no quiso releerla ni aun para corregir las pruebas de imprenta. El caso es curioso para poder interpretarse como acto fallido, como el querer no recordar del subconsciente, muy estudiado en la psicología de la época. Nada menos que el tema de la vocación religiosa en pugna con el amor humano, la huida de dos novios y su separación, y la entrada de cada uno de ellos en un convento, nos lleva claramente al tema de las crisis religiosas y al del intimismo y el papel de actor. La obra debió de influir en un episodio central, aunque resuelto de otra forma, del *Belarmino*, de Pérez de Ayala. Recuérdese que Unamuno nos habla de que, en su mocedad, creyó sentir la vocación eclesiástica. Por otra parte, el personaje de la novela, Ricardo, aparentemente arrepentido del rapto de su novia, se hace dominico con vistas a llegar a ser famoso como predicador y olvidar *en su papel* el recuerdo inquietante de su amor no borrado. La obra queda cortada cuando, al cabo del tiempo, tiene que predicar en el convento en que ha profesado ella, y hay como una confesión en su sermón que deja la narración truncada en la congoja y el abatimiento de los dos, cerrándose la novela con las palabras misteriosas: "Y desde aquel día..." La obra está llena de paisaje y de ambientes adecuados a cada situación [59].

Abel Sánchez (1917) aparece en plena madurez de Unamuno y corresponde a su forma más original como escritor. El problema humano, la versión moderna de la envidia "cainita", aparece descarnado, con los personajes y la acción como en esqueleto, sin paisaje y apenas ambiente exterior. En Abel y Joaquín se encarna la eterna repetición del motivo bíblico de Caín y Abel;

si uno pastor y otro labrador en el *Génesis*, aquí pintor el uno y médico el otro. Amigos como hermanos, pero llenos de diversa personalidad: atractiva, externa, pródiga en éxitos sociales y hasta en el amor, en Abel, el pintor; reconcentrada, adusta, desgarradamente interior y como socialmente vencida, en Joaquín —el Caín moderno. Sin duda, este personaje es el abordado con más simpatía y el más cuidado por Unamuno. En él, y por sus reacciones frente a toda la vida del superficial Abel, hay un intento de explicación de la pasión tan española de la envidia, concebida al modo de su "sentimiento trágico". El desarrollo de la acción a través de las dos vidas paralelas y opuestas y su culminación en la muerte de Abel con los brazos opresores de Joaquín a su cuello: realmente muere Abel de un ataque cardíaco, pero el nuevo Caín se siente responsable moral de su muerte; el esfumante final, entre resignado y desesperado, da una fuerte realidad intelectual al tema de esta "nivola". Dos grandes amigos, en el fondo enemigos irreconciliables, el tema del paso de las generaciones: la boda de la hija de Joaquín con el "suspirado" hijo de Abel; el nieto que prefiere al abuelo más animado y alegre y que sabe —pintor— hacerle dibujos, todo marcha derecho y desnudo a la versión, a través del paso del tiempo, hacia la solución trágica y dolorida. Unamuno decía más tarde que en esta narración "había intentado escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales... Creen que en esas catacumbas hay muertos a los que es mejor no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín". Algunas de estas líneas nos recuerdan la sombra errante de Caín de los versos de Machado pasando por los dolientes campos de Castilla, y también el tema de la obra teatral de Unamuno *El otro*, sobre la doble personalidad y el odio cainita como odio a sí mismo. Unamuno se interesó siempre por esta cuestión y admiraba mucho el poema *Caín*, de Byron, precisamente citado y leído en la novela [60]. Es probable la reminiscencia de un cuento de Máximo Gorki, *Caín y Artemio*, traducido y publicado en España a principios de siglo [61]. En él se daba una versión moderna del tema de la Biblia. Unamuno, un año después de *Abel Sánchez*, publicó un cuento —"Artemio, Heautontimoroumenos"— que, al recoger el nombre del Abel de Gorki, muestra que persistía en su recuerdo. Este Artemio de Unamuno lleva, nos dice el autor, en sí mismo "por lo menos dos yos, acaso más", y acaba por presentarse un ejemplo de odio y envidia de sí mismo, sin conseguir un equilibrio de personalidad. Una vez más, el ansia de integración psicológica de las dos medias personalidades [62].

En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, 1920, trata de presentar la "realidad íntima". En dicho prólogo llama "agonistas" a sus personajes de ficción, y, sin duda, el término, muy de Unamuno, encaja perfectamente tanto en el personaje de *Niebla* como en el Joaquín de *Abel Sánchez*: "todo hombre lleva dentro de sí las siete virtudes capitales y sus siete vicios opuestos, y con ellos es capaz de crear agonistas de todas clases" [63].

Una de las *Tres novelas ejemplares* es la titulada *Nada menos que todo un hombre*. Su adaptación a la escena por Julio de Hoyos dio a Unamuno su mayor éxito teatral. En efecto, es, vista representar, la obra que parece más teatral, aunque no sea la más dramática. Su héroe es el tipo externamente tosco, Alejandro Gómez, y su trama se basa en un motivo familiar resuelto en tragedia. "Esta novela corta —dice Barea— es un ejemplo del efecto moral que tiene el régimen de la fría razón impuesto por uno mismo, un ejemplo de la supremacía del sentimiento apasionado y un ejemplo de la fuerza destructora de ese sentimiento cuando se vuelve hacia adentro, despojado de sus cauces humanos normales. Julia (la esposa) es desdichada, pero la verdadera tragedia es la de Alejandro, del tirano por timidez (según ha precisado Una-

muno...), del prisionero de su personalidad artificial y verdugo de su propia felicidad" [64].

En *La tía Tula* nos hallamos también en la narración descarnada, con un grupo familiar, al que da unidad la protagonista. Ella viene a ser la razón de la "convivencia". Son dos hermanas; Rosa, la más agraciada superficialmente, se casa con Ramiro y Gertrudis ("Tula") se convierte en la entusiasta cariñosa de la nueva familia, de los niños y, al morir la casada, se hace el centro mismo de todo el grupo. Entonces se niega a casarse con su cuñado viudo, pues no quiere ser "madrastra" de los que tanto quieren a la "tía Tula"; un nuevo casamiento de Ramiro deja seguir la misma vena cordial, y al morir al fin ella se pregunta el autor: "¿Murió la tía Tula? No, sino que empezó a vivir en la familia, con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal." Tula es el mejor tipo femenino de la galería de personajes unamunescos, intelectuales y afectivos a la vez. Prototipo de abnegación y de callado amor. El "anti-Caín", deliberadamente concebido como mujer.

La tía Tula era una visión quijotesca de la mujer, de su sacrificio hasta su dulce agonía. La obra es una de las mejores narraciones de Unamuno.

"Cómo se hace una novela" y "San Manuel Bueno..."

La primera de estas obras se compone en el destierro, en París, en 1925, y se retoca en 1927. Obedece a una etapa de gran inquietud y de experiencias de soledad. Marías considera el libro como genial y frustrado, pero "clave de su obra entera" [65]. Sánchez Barbudo dice que, "a pesar de las divagaciones que contiene, de lo deshecho que es y de las muchas envolturas que protegen la confesión, es uno de los escritos en que más al desnudo Unamuno se muestra" [66]. Basado principalmente en esta obra, Zubizarreta escribe: "Unamuno es capaz de ser autor, actor y público de sí mismo, personaje también, en el escenario íntimo de su conciencia y en el teatro del mundo, sin que por eso deje de participar en la radicalmente necesaria aventura del convivir". Y entre las conclusiones de *Cómo se hace una novela* se halla ésta: "Es una original autobiografía novelesca en la que se integran memorias y novela. La personalidad de Unamuno —en todo lo que ella significa de hombre contemporáneo— hace posible e impone la conjunción" [67]. "Hay un ponerse a prueba existencialmente." El personaje Jugo de la Raza encuentra un libro en el que se dice que el lector, al llegar al final de la obra, se morirá. Todas las reacciones agónicas del personaje son como un eco de la conciencia del propio Unamuno. Como novela, es la obra un genial embrión sin desarrollar, pero es la clave de "cómo hace Unamuno sus novelas", como es la clave de los grandes problemas de su personalidad.

La España de la Dictadura, su propio destierro, su estancia en París, corren paralelos junto a la ficción del personaje, cuya vida va unida al libro misterioso. La parte novelesca no logra su pleno desarrollo, aunque tenga atisbos de gran valor. La fusión con la anécdota política tampoco alcanza, salvo en casos aislados, la potencia de un dramático libro de impresiones o memorias. En este caso es mucho más interesante el conjunto de comentarios en prosa que acompañan a las poesías en *De Fuerteventura a París,* obra escrita poco antes. Pero la "gran temática" del libro embrionario es altamente importante en el género unamunesco [68]. El autor se veía, en el destierro, como en una "novela de eternidad histórica". Hacía él mismo, y en su obra, una "metapolítica". Se consideraba como una especie de "monje seglar", solitario en el mundo —*monje seglar* llamaba también al Dante del destierro, en cuyo libro sentíase

a veces revivir. Y, a su vez, el dramatismo de su momento a la expectativa: "Como no sé si este destierro durará todavía tres días, tres meses o tres años —iba a añadir tres siglos—, no emprendo nada que pueda durar." Querría así momentaneizar la eternidad, "clavar la rueda del tiempo". Es posible que en el amago de muerte de su Jugo de la Raza latiera una neurosis cardíaca, que le creara un peligro de muerte, como ocurrió al final de su propia vida, años más tarde. Todo lo cual da un profundo dramatismo a las desiguales páginas del libro.

Después de su vuelta triunfal a España, a la caída de la Dictadura, y tras la visión del paisaje del lago de San Martín de Castañeda, en Sanabria, escribe Unamuno una de sus mejores novelas cortas, acaso la de unidad de emoción más lograda y de más apretada acción íntima: su *San Manuel Bueno, mártir,* escrita en 1930. El tema del párroco de una aldea, de Valverde de Lucerna, la legendaria ciudad sumida en el lago, atormentado por su falta de fe en la otra vida, y, por otra parte, ocultando su secreto inquietante a sus feligreses para que vivan tranquilos en la fe de sus mayores, es, a la vez que un asunto de novela doblemente intelectual y emotiva, literariamente lograda, un eco de los problemas íntimos del propio autor. Su amor a su pueblo, su entrega a los feligreses, la paradoja del sacerdote perfecto en la caridad cristiana, falto de fe, da una dimensión hondamente existencial a esta historia de agonía. Puede haber sugerencias por el tipo del vicario saboyano del *Emilio,* de Rousseau, y de la especial religiosidad de su profesión de fe [69], y del efecto de una conciencia de desengaño en la revolución o el "progresismo". Siempre se percibirá en la novela una reconcentrada emoción y una terrible sinceridad, como existen en pocas obras de cualquier literatura. Se podría pensar, en esa especie de religiosidad laica del párroco, en un eco del gincrismo, y hasta, en el nombre, un recuerdo de Manuel B. Cossío, pero es esto una mera suposición. Desde luego, y en su especial paradoja, hay un gran anhelo de espiritualidad, mecido por la bondad, y, en lo esencial, de la caridad cristiana, aunque no vaya acompañada de la fe conseguida. "Y acaso en el acabamiento de su tránsito se le cayó la venda." El paisaje, en lo esencial, responde al problema de la obra, los personajes precisos que intervienen están hondamente perfilados y la obra entera queda como "los lagos y las montañas y las santas almas sencillas asentadas más allá de la fe y la desesperación". Cobijadas bajo "divina novela" [70].

El teatro de Unamuno

Aunque en la producción total de Unamuno es tal vez el teatro la obra menos perfectamente realizada, la inquietud fundamental de la personalidad del autor y su afición constante al género merecen señalarse. En 1898 escribía a Ganivet sobre un drama que estaba componiendo. Encarnaba en su protagonista el conflicto entre la atracción por la gloria exterior y la vida retirada de sosiego espiritual y busca de lo eterno. (Notemos que en todo el teatro unamunesco laten problemas de conciencia o de fe, o concepción del mundo, esenciales en toda su angustia existencial.) En ese caso escribe: "Es un hombre que quiere creer y no puede; obsesionado por la nada de ultratumba, a quien persigue de continuo el espectro de la muerte." "Hay en él —en el drama— gritos del alma." Es posible que se tratara del estrenado en Canarias, en 1909, con el título de *La esfinge* y traducido al italiano con igual título en 1922. Revela cierta influencia del *Brand* de Ibsen, pieza citada con admiración en otras obras de Unamuno. El tema de la fe aparece, en un conflicto familiar, en *La venda* [71], y el humor dramático o quijotesco de *La princesa doña Lambra* hace pensar en las añoranzas y fracasos del 98.

En *Fedra,* 1910, el mito clásico, tratado por Eurípides y Racine, está interpretado en la época contemporánea como obra de pasión *rugiente,* en carne viva, como "drama desnudo". Superior como idea a su realización, con toda la alternancia de amor y odio, de venganza y perdón, en una escena sobria, constituye como el esqueleto del argumento antiguo, en azorante "sentimiento trágico", esencial al autor. Hay que añadir —en el mundo clásico— su adaptación de la *Medea* de Séneca, en excelente versión, como idioma [72].

Sombras de sueño, 1920, plantea el tema del hombre como personaje —coincidiendo con Pirandello— y evoca recuerdos de Canarias y su aislamiento (en relación con un viaje de principios de siglo). Como retocó la obra en 1926, hay ya nueva visión de la Fuerteventura del destierro, que añade angustia y sequedad a la visión primera. "Sola, siempre aquí sola, aislada... ¡Qué terrible palabra ésta de aislamiento! ¡Sólo los que vivimos en una isla así, sin poder salir de ella, lo podemos comprender!" La monotonía triste del vivir cotidiano se abre al hambre poética de una existencia mejor de aventura y encanto: "Soñando en el reino del Infinito."

El otro, escrita en 1926 y representada en 1932, plantea el tema de Caín, junto al de la doble personalidad —¿Qué hermano ha matado al *otro,* cuál es Abel, cuál es Caín?—, en un ambiente de locura, que hace pensar en la temática pirandelliana. Sin embargo, este influjo resalta un tanto superficialmente, resultando una obra confusa, a pesar del horror del tema y del motivo de la duda angustiada [73].

El hermano Juan o el mundo es teatro trata el tema del Burlador de un modo muy unamuniano y muy teatral. "Toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es, histórica, de Don Juan Tenorio consiste en que es el personaje más eminentemente teatral, representativo, histórico, el que está siempre representando, es decir, representándose a sí mismo." Pero, en paradoja muy de Unamuno, se interpreta aquí como el gran "tercero" para los amores, la felicidad de los demás, con una especie de sentido franciscano sobre todas las cosas de la naturaleza, por lo que se le llama el "hermano Juan". (En este aspecto es semejante al Don Juan, *convertido,* de la novela de "Azorín".) La obra de Unamuno, como diálogo, como ensayo en acción, es muy aguda e interesante, así como estudio vivo sobre grandes motivos humanos y literarios; pero no es propiamente una realización teatral para tener eficacia en la representación escénica.

"La metáfora del teatro de la vida es la expresión más propia de la *conciencia agónica* de Unamuno, nacida históricamente en 1897" (alusión a su citada crisis religiosa), dice Zubizarreta, y considera *El otro* como "fruto del problema del tiempo y la continuidad histórica y trashistórica de la persona" [74]. Los comentarios del autor son a veces superiores a su texto escénico. También se ha dicho esto, pero a mi ver con menos razón, respecto a los prólogos de Bernard Shaw en relación con sus dramas. El teatro de Unamuno interesa sobre todo en función del hombre y del pensador.

En un artículo de Ricardo Gullón se nos habla de un drama inédito de Unamuno, escrito durante su destierro en Fuerteventura: *El médico.* Parece que su manuscrito se conserva y, desde luego, es recordado, aunque con algunas variaciones personales, por el poeta argentino Jorge Luis Borges [75]. En la obra se trata de una enfermedad colectiva que deja en modorra a la gente, ignorando si duerme o vela, y, a la larga, conduce a la muerte. Sólo un doctor es capaz de dominar la dolencia. Todos hablan de él, pero se contradicen las referencias y no sale a la escena. Es un médico extranjero. Todos creen en él, aunque a veces los móviles no son entendidos. En el desenlace se deja en la duda de si ha muerto y si su puesto había sido usurpado. Junto a este tema, tan de Unamuno, se mezcla el de la confusión de lenguas —babélico— y el de

una dictadura que prohíbe soñar y a la vez produce el usurpador. Los personajes se miran al espejo, ya enfermos, y no se reconocen. Parece, por el estudio citado, que se trata de una obra de panorama social que pudiera ser, aunque por mera coincidencia, antecedente de *Estado de sitio*, de Camus, que, por cierto —y acaso por influjo de nuestra guerra—, se sitúa en una ciudad marina de España. Desde luego, sería la obra de interés colectivo más amplia de Unamuno, a la vez que dentro de su temática más profunda, tanto en lo accidental como en lo trascendental, y de signo de parábola religiosa.

Completan el teatro de Unamuno dos obras en que se dramatiza el conflicto de lo político con el intimismo —como en la primicia de 1898—, y que se titulan *Soledad* y *Raquel encadenada* y *El pasado que vuelve*, sobre el tema de las "generaciones alternantes", que tanto obsesionó al autor a través de toda su producción.

Unamuno, poeta

Los conflictos íntimos de Unamuno conducían a una solución que podía encontrarse en la evasión poética. Unamuno lleva esencialmente un poeta en sí, reconocido hasta por los que deliberadamente le han combatido [76]. Por otra parte, la forma en lo más exterior y musical se le ha resistido en muchas ocasiones. Pero, a su vez, en muchos delicados aspectos, como la poesía de tema infantil, ha conseguido lo que ha llamado un crítico "melodía pura que cuna al niño en la inconsciencia de su sueño de dormir" [77]. Sin embargo, él mismo ha hablado de algo "que no es música en la poesía". Le importa en sus versos "verter el alma". Sin que sea completamente una contradicción, sino más bien una alternancia, ha podido anhelar en la sencilla música de voz maternal un modo de acallar y ocultar su drama íntimo:

Ese mar de sonidos me adormece
con su cadencia de olas
el pensamiento...
La música es reposo y es olvido...

En su libro de *Poesías*, Madrid, 1907, aparece su profesión de fe en esta técnica. Su *Credo poético* comienza con su típico conceptismo de "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento", que es una clave de su dualidad espiritual. A la vez, raíces humanas y ascensión a un plano ideal:

Que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.

Se necesita "peso en las alas"; si no, la columna de humo se disiparía. Contrariamente a Verlaine, Unamuno piensa que "algo que no es música es la poesía" y que la que queda es la "pesada". Paralelamente a Antonio Machado, desdeña las excesivas galas retóricas:

No te cuides con exceso del ropaje;
de escultor y no de sastre es tu tarea.

La idea es más hermosa al estar desnuda. El poeta no es quien da forma a la idea, sino el que expresa la idea a través de su carne, de su forma. Las fórmulas esconden la belleza ideal, son como un velo. Sus cantos han de ser "esculpidos" y el lenguaje, ante todo, pensamiento:

Busca líneas de desnudo, que aunque trates
de envolvernos en lo vago de la niebla,
aun la niebla tiene líneas y se esculpe...
. . . .
Esculpamos, pues, la niebla.

El pensamiento de la poesía ha de ser "denso, denso". Decir en pocas palabras lo más que se pueda. El ritmo es como la hebra que cose los versos —que son ante todo, no se olvide, pensamientos—; pero sin grasa, con carne apretada. Sus "cantos a pecho herido" traspasan el tiempo y, por ser esencialmente humanos, no pueden envejecer, a pesar del cambio de las modas respecto a la forma. Por otra parte, una renovación hará parecer diverso todo. Y "el alma que aquí dejo — un día para mí se irá al abismo". Se burla algo de la corte de los poetas, que cantan a la luna y viven en dulce modorra.

Contiene el libro una de sus mejores composiciones, la dedicada a Castilla:

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo.

Es el canto a la tierra nervuda y enjuta, cuya llanura linda con el cielo; la de los campos desnudos, en cuyos páramos se respira aire de cumbre. Que es como un inmenso altar. En sus cantos a temas de *su* Salamanca aparece la torre de Monterrey a la luz de la luna, como en un mundo inmaterial "todo de sueño". Otras veces es la "ciudad dorada" que le acoge como un regazo, en cuyas horas de silencio late la eternidad, donde busca un sosiego frente al torbellino del mundo. La catedral vieja es todo un símbolo, "tumba de almas, dura fortaleza". En los temas de Cataluña, la poesía *La catedral de Barcelona*, dedicada a su admirado amigo Maragall, es uno de los más bellos ejemplos. En los de su tierra vasca, montañas y mar riman, como en su primera novela, y es bellamente significativa la dedicada a la basílica de Santiago de Bilbao, que le recuerda su fe de niño; o las magnolias de la Plaza Nueva, con sueños de patria mística, en una geometría demasiado puritana y hosca. Los salmos están llenos de las congojas y el ansia de fe que atraviesan agónicamente toda la existencia del escritor y pensador:

Quiero verte, Señor, y morir luego,
morir del todo,
pero verte, Señor, verte la cara,
¡saber que eres!
¡saber que vives!
Mírame con tus ojos,
ojos que abrasan;
¡mírame; y que te vea!
¡Que te vea, Señor, y morir luego!

Desde las primeras poesías de Unamuno puede verse su sentido existencialista. Una especie de batalla constante frente a la duda o la negación de las verdades trascendentales, un estado agónico y un ansia de inmortalidad [78].

Uno de los *Salmos* unamunianos termina con esta trágica ansia de fe:

Creo, Señor, en Ti, sin conocerte.
Mira que de mi espíritu los hijos
de un espíritu mudo viven presos.
Libértalos, Señor, que caen rodando
en fuego y agua;
libértalos, que creo,
creo, confío en Ti, Señor; ayuda
mi desconfianza.

En el *Rosario de sonetos líricos*, 1912, aparece la misma temática. Estas composiciones son muchas veces duras, violentadas; no llega a los logros de su colección *De Fuerteventura a París*; pero el dramatismo paradójico de su

ansia de fe, que deja como una huella ensangrentada, terriblemente humana, de intelectual en lucha contra la negación, sobre los versos descoyuntados, nos ofrece esta agonía existencial del Unamuno de toda la vida. Puede un verso profundo de Miguel Ángel llevarle a la expresión de ese deseo de fundirse en Dios, que suena a un panteísmo tan distante de la constante preocupación por un "yo" imborrable:

Querría, Dios, querer lo que no quiero.
Fundirme en Ti, perdiendo mi persona,
este terrible yo por el que muero,
y que mi mundo en derredor encona...

Este anhelo de des-nacer, de añorar un regazo materno en el seno de Dios, da una emoción especial a uno de los mejores ejemplos del libro:

Cuando, Señor, nos besas con tu beso
que nos quita el aliento, el de la muerte,
el corazón bajo el aprieto fuerte
de tu mano derecha queda opreso.
Y en tu izquierda, rendida por su peso
quadando la cabeza, a que revierte
el sueño eterno, aún lucha por cogerte
al disiparse su angustiado seso.
Al corazón sobre tu pecho pones
y como en dulce cuna allí reposa
lejos del recio mar de las pasiones;
mientras la mente, libre de la losa
del pensamiento, fuente de ilusiones,
duerme al sol en tu mano poderosa.

"Todo ello —comenta Blanco Aguinaga— como la cuna en que la madre mece al niño en su reposo en que comulga con lo eterno" [79]. La paradoja, al fundir incredulidad y fe, el hambre de inmortalidad que lleva a un coloquio místico, llaman a temas contradictorios, en un libro a la vez ferviente, agónico y desesperado.

En *Rimas de dentro* se encuentra uno de sus mejores poemas, *Aldebarán*, en que el empleo de las formas interrogativas —como en un eco de algunas poesías del admirado fray Luis, también salmantino de corazón— sirve para su eterna pregunta ante los problemas de Dios y el mundo, la muerte y la personalidad:

¿Es que el Señor un día
en un redil no ha de juntar a todas
las celestes estrellas?
¿No hará de todas ellas
una rosa de luz para su pecho?...
Sobre mi tumba, Aldebarán, derrama
tu luz de sangre...

Poesía de ideas, pero en la que muchas veces, como aquí, late una profundísima emoción.

De "El Cristo de Velázquez" a los sonetos de Fuerteventura

Entre 1920 y 1925 se encuentra el centro de la madurez de Unamuno como poeta. Ya en sus *Andanzas y visiones españolas* había intercalado un poema realista y doliente dedicado al Cristo de las monjas de Santa Clara de Palencia, que, según la tradición, era una momia pintada y que produce, en efecto,

una extraña y terrible impresión. El poema sobre ese asunto es terriblemente noventayochista, machacón, negro, desesperado. "Porque este Cristo de mi tierra es tierra", corresponde a la imaginería trágica española, que comentaba Cassou, a propósito de Unamuno, de las figuras de palo, de ojos de vidrio, sangrientos hasta lo macabro. El poeta canta el dolor y la inercia, entre "cuajarones de sangre", y sólo al final hay una evasión de ansia liberadora:

Y Tú, Cristo del cielo,
redímenos del Cristo de la tierra.

Poema extraño, doliente, insistente, pero muy de Unamuno. Como para redimirse de esta visión de agonía del "Cristo de sangre y tierra" ideó su *Cristo de Velázquez,* 1920. Unamuno, al descubrir una vez más a la España integral, ve en la obra del pintor algo más esencial como símbolo de toda una historia. Por eso, *El Cristo de Velázquez* —siete años después del poema negro— es su mejor poema extenso, el de más sobria y serena consolidación de ideas y emociones:

Aquí encarnada
en este verbo silencioso y blanco
que habla con líneas y colores, dice
su fe mi pueblo trágico. Es el auto
sacramental *supremo, el que nos pone*
sobre la muerte, bien de cara a Dios.

Viene a ser este poema una especie de Kempis unamunesco, la imitación del Cristo español. Unamuno, partiendo de la contemplación del cuadro tan impresionantemente sereno del pintor de la corte de Felipe IV —como un sevillano superado en el centro de Castilla—, va, como él, "al paso de andadura" en esa meditación en que surgen —como en *Los nombres de Cristo* del sereno fray Luis— los nombres dados al Señor en las Sagradas Escrituras: "nube", "cordero", "rosa", "noche", "león", "árbol". Junta motivos teológicos y escriturarios con una emoción de sentido fervor. Un eco de recuerdos bíblicos se une a las valientes metáforas de un gran poeta, como, por ejemplo, en el apartado *Sangre:*

¡Sangre, sangre! Por Ti, Cristo, es la sangre
vino en que ante la sed fiera del alma
se estruja el Universo. Los racimos
de estrellas temblorosas que colgando
de la celeste bóveda — la parra
que del eterno sol a nuestra tierra
guarda que no la escalde —, esos racimos
de estrellas, ¿qué destilan sino sangre?
¿Qué es su luz sino sangre que se enciende
con el amor?

O en otros lugares:

Como la rosa del zarzal bravío
con cinco blancos pétalos, tu cuerpo
flor de la creación...

Tópicos de toda la tradición o de especial empeño unamunesco —la vida es sueño, paz en la guerra o la divina música de las esferas—:

El canto eres sin fin y sin confines;
eres, Señor, la soledad sonora,
y del concierto que a los seres liga
la epifanía. Cantan las esferas
por tu cuerpo, que es arpa universal.

Un auténtico fervor hace de este libro literario el más consolador anhelo de Unamuno, incluso con su insistente deseo de fe y hambre de inmortalidad. Ya en los cantos de predominio conceptual y teológico, ya en las intensas vibraciones líricas de las metáforas glosadas y de los temas mismos, "Soledad, fuego, tormenta, mar", corre una inspiración más constante que en otros libros poéticos del autor. El empleo del endecasílabo sin rima contribuye a esta armonía, sin las violencias de las rimas de otros casos. El fragmento *Se consumó...* es uno de los más poderosos y logrados:

"Se consumó", gritaste con rugido
cual de mil cataratas, voz de trueno
como la de un ejército en combate...
. . . .
Solo quedaste con tu Padre —solo
de cara a Ti—, mezclasteis las miradas
—del cielo y de tus ojos los azules—,
y al sollozar la inmensidad, su pecho,
tembló el mar sin orillas y sin fondo
del Espíritu, y Dios sintiéndose hombre
gustó la muerte, soledad divina.

Pero podríanse citar otros muchos. Por ejemplo, éste de *Tormenta:*

Negro está el cielo, negro tormentoso...
Las cascadas del negro cielo barren
tu cuerpo y nos le limpian de su sangre,
y el corazón se empapa con el agua
lustral de la galerna de la muerte.

La poesía de acento más personal se funde con frases y metáforas de los Evangelios o de Ezequiel y del Apocalipsis, dando a veces paso a una emoción desnuda de auténtico dolor unido a la esperanza.

Ya en la contemplación corpórea del Crucificado, ya en la enseñanza de una meditación sobre todos los detalles: corona de espinas, manos clavadas, llaga del costado, sentimos un ejercicio del espíritu de intensa religiosidad. Percibimos que el cuadro concreto de Velázquez era un pretexto, un punto de partida, para una oración a Cristo, en un momento de fe poética, no por ello menos sentida.

El libro *Teresa* es un artificio novelesco en verso para una vuelta deliberada a los motivos románticos. Es el supuesto libro de un poeta de ficción unamuniana, Rafael, que muere cantando a la amada que había desaparecido antes de este mundo. Una elegía deliberadamente becqueriana, en parte como reacción a la deshumanización de la poesía pura que comenzaba a definirse.

Hay, pues, un virtuosismo prefabricado, pero dentro de él, en su ficción literaria, se dan emotivos versos y sugerencias:

Te recitaba Bécquer. Golondrinas
refrescaban tus sienes al volar;
las mismas que piadosas hoy, Teresa,
sobre tu tierra vuelan sin cesar.
Las mismas que al Señor de la corona
espinas le quitaron al azar,
las mismas que me arrancan las espinas
del corazón que se me va a parar...

En la "rima" becqueriana penetra una tercera dimensión de pensamiento como de un comentarista recreador que es aquí Unamuno. Las angustias personales del autor se reflejan en los sentimientos y palabras de sus héroes creados, ya que, como dice en su interesantísimo y profundo prólogo, recordaremos

"su doctrina estética y hasta lógica de que los entes llamados de ficción o de figuración son más reales y objetivos que sus... autores". También plantea el problema del subconsciente, de si supone este amor cantado por un personaje una posibilidad de un Unamuno *ex-futuro* —lo que se diría en lenguaje del teólogo Molina un "futurible"—. También el Rafael de ficción no quiere morir, como el autor, y quiere inmortalizarse en sus versos: "Lo que parece como en él amor a la muerte suele ser un amor frenético y desenfrenado a la vida, amor que quiere dar vida a la muerte, amor a la inmortalidad, a la resurrección." También recuerda una de las experiencias de su congoja y coloca aquí, como del autor, unos versos muy sentidos en que habla de llevarse a la tumba "aquel secreto — que era el alma del alma".

Sin decir mi palabra,
mira, Señor, que se me va la vida...
No me olvides, Señor.

Teresa es un símbolo, como toda mujer amada, "un recuerdo y un mito, y una leyenda, sobre todo para su amante". Los motivos angustiados cobran una forma muy delicada en las rimas de este Rafael:

Sed de vivir, Teresa. Vi en tus manos
aquel gesto de angustia, de agarrar
el blanco lino que envolvía dulce
los ensueños floridos de tu edad.
Hoy una blanda tierra, verde y rubia,
donde se oye la canción del mar,
abriga tus recuerdos, mis recuerdos,
y la canción me llama a recordar.

A veces busca ritmos en las oraciones cotidianas, como en la plegaria a la Virgen, de la rima 71, en la que aparece el tema del anhelo de volver a la fe de la niñez:

Tú, Señora, que a Dios hiciste niño,
hazme niño al morirme,
y cúbreme con el manto de armiño
de tu luna al oírme
con tu sonrisa...

Sobre este tema de la creencia es muy significativo lo que se dice en el prólogo, lo de que el poeta puede, al unísono y sinceramente, ser creyente e incrédulo [80]. Y a la vez aparecen motivos de su estética: "No llaméis frío a lo seco." Y un recuerdo a la poesía de Browning muy significativo. Ciertas alusiones despectivas a la poesía pura, a la "ultra" de aquellas fechas, completan ciertos aspectos del autor.

El destierro, por la Dictadura, crea un clima cada vez más apasionado y nostálgico a la vez. Los sonetos del libro *De Fuerteventura a París* fueron escritos a través de todo el año 1924 y suelen ir acompañados de comentarios en prosa. La parte de diatriba política es la menos lograda literariamente, aunque contenga detalles que le hacen parangonable con los grandes escritores satíricos o flageladores. Pero las emociones de paisaje, de aislamiento, del sentimiento del mar, del pasar callado del tiempo, alcanzan formas y sentires de lo mejor de la obra unamuniana. Como en el soneto XXIII:

¿Qué dices, mar, con tu susurro? Dime,
¿ríes o lloras? Pasando las cuentas
del eterno rosario, me acrecientas
el ansia de soñar que el pecho oprime...,

o el tema de la luna, *Como lago de nubes peregrina...*, o los recuerdos familiares, *Tranquilos ecos del hogar lejano*, o las nubes y las olas, como en correr anhelante "sonetos de la mar, olas de espuma". "Es en Fuerteventura —nos dice— donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina":

La mar ciñe a la noche en su regazo
y la noche a la mar; la luna, ausente.
Se besan en los ojos y en la frente;
los besos dejan misterioso lazo.

Y se pregunta cuál de las olas que llegan a la seca playa viene de su tierra vasca, "del golfo de Vizcaya", le trae un eco de zortzicos de su lejano nido de niñez y le recuerda sus primeros cantos. Otros momentos recogen una desazón o hastío, *Horas de aflojamiento...*, en que parece lamentarse de su "terco empeño":

Duerme la mar y calla, duerme el viento,
duerme en el lento olvido al fin la herida
del agravio y con ella el pensamiento;
cual de carcoma que en el alma anida,
siento el susurro del remordimiento
de haber ligado a una misión la vida.

Sigue impasible el correr de las nubes, el mar se ha hecho costumbre para el meditador y el desolado paisaje deja metáforas de potente belleza:

Es una antorcha al aire esta palmera,
verde llama que busca al sol desnudo
para beberle sangre; en cada nudo
de su tronco cuajó una primavera.

Uno de los más logrados sonetos es una estampa valientemente diseñada del desolador paisaje:

Ruina de volcán esta montaña
por la sed descarnada y tan desnuda,
que la desolación contempla muda
de esta isla sufrida y ermitaña.

Sobre lo cual comenta concisamente: "La aulaga es un esqueleto de planta; la camella es casi esquelética y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla." Dibujo como un diseño de Durero. Hermano de él es este terceto del soneto *Enjalbegada tumba es Betancuria:*

Desnuda la montaña en que el camello,
buscando entre las piedras flor de aulaga,
marca en el cielo su abatido cuello[83].

Dos años después de esta publicación aparece su *Romancero del destierro*, 1927, en el que aún vemos algunas hondas sensaciones del mar. Los días tristes y lentos del confinamiento en Canarias tienen aún un eco emotivo. Por lo demás, el libro es desigual e interesante. Los romances aluden a temas políticos, tratados con gran pasión y desgarro, generalmente vulgares, aunque algún momento religioso escapa de esa nota de mal gusto. Es la nostalgia de España, unida a lo religioso, lo que vibra mejor:

Si no has de volverme a España,
Dios de la única verdad;
si no has de volverme a España,
cúmplase tu voluntad...

Las poesías preliminares son lo mejor del libro, puesto que son expansión de su alma religiosa y del sentimiento de raza y de la tristeza del destierro. Por ejemplo, *Vendrá de noche* es un poema de callada melancolía, de ternura lírica obsesionante. Hasta hay en el libro temas de recuerdo infantil y algunos, acaso, de ecos de la entonces joven poesía, a pesar del desdén que manifestaba por ella.

En su *Cancionero,* editado póstumamente en 1945, se recoge una serie de poemas, la mayor parte inéditos, desde la fecha de 1928 a tres días antes de su muerte. Constituyen un grupo desigual, pero en el que hay algunos ejemplos de gran fuerza y significación.

Sin duda, Unamuno, a pesar de las fallas formales y de la dureza de muchos de sus versos, es uno de los más grandes poetas de la literatura española [82].

Los libros de paisajes y los ensayos críticos

Son los primeros los de una visión más objetiva de las cosas, aunque aparezcan las ideas personales y tenaces del gran angustiado. Dan más bien expansión a la visión del mundo como contemplación, al modo de Schopenhauer, y son, por lo tanto, en su mayoría como una liberación del pensador de la congoja y el sentido trágico. Algunos de ellos hacen un papel semejante a los sonetos del mar o el paisaje que antes comentábamos, sin hallarse en un momento angustiado como en Fuerteventura. Además, suelen corresponder a viajes que hizo sencillamente como expansión o atraído por la belleza de los lugares. Estos dos libros, *Por tierras de Portugal y de España* y *Andanzas y visiones españolas,* son de los de lectura más agradable y amena del autor. Comprenden aciertos penetrantes, y en la literatura portuguesa pasa con razón el primero por uno de los libros de más clara visión sobre el país hermano. En los dos libros, Unamuno recoge sus impresiones de paisajes, de ciudades, animando a la vez lo histórico, lo legendario y lo artístico.

Poesía y pensamiento, estilo de pintores y escultores y grandezas arquitectónicas se comentan junto a motivos de historia y en impresiones de ambiente local. Una gran adivinación visual y una segura crítica de arte descuellan en estas colecciones del descubridor de paisajes y lugares que llevaba todo escritor del 98, aquí con la peculiar profundidad de pensamiento del autor. Todo el sentimiento emocionado del oeste, de Galicia y de Portugal, junto a la sobria visión de tierras de Castilla como Ávila. Las descripciones de Santiago de Compostela son de lo más bello de sus *Andanzas.* Incluso, en ocasiones, embellece los lugares desolados, como en la referente a su excursión a las Hurdes. Nos dice él mismo: "Soy uno de estos españoles —de entre los que escriben para el público, se entiende— que más capitales de provincia conozco, pues es uno de mis mayores placeres recorrer ciudades, villas, villorrios, lugarejos y aldeas de España." Su paisaje es todo un mundo. En una de sus excursiones a la Peña de Francia se deleita en "estos pueblos que se pueden abarcar así desde lo alto, en una ojeada, y que se diría cabe cogerlos en un puño. Y allí dentro es todo un mundo. Y cerrando los ojos veo las negras calles de la Alberca, los balconajes de madera, los aleros voladizos de sus casas, las mujeres sentadas en el umbral de las puertas y los niños jugando en la calle, y allí, en la fuente, una moza llenando el cántaro. Y corre la vida, como el agua de un arroyo que baja de la cumbre entre guijarrales." Sintiendo cada visión como parte de su concepción de la patria. "De las visiones de estos pueblecillos tendidos a mis pies parece subir la llamada de la patria. Esta alfombra que se despliega aquí, debajo mío, es un pedazo del cuerpo de España."

Algunos libros primerizos, como *De mi país,* entran en esta línea, o los de evocaciones, como *Recuerdos de niñez y de mocedad,* del que poco más que el título recuerda a Renan.

En el ensayo de crítica se da a conocer Unamuno con los cinco estudios de *En torno al casticismo,* el primer núcleo de doctrina del problema nacional, antes del 98, y del mismo *Idearium,* de Ganivet [83]. Ofrecen bastante unidad de pensamiento y aciertos parciales, aunque a veces sea injusto o confuso por la posición unilateral en que se coloca o por lo inadecuado de los ejemplos literarios en que quiere fundarse. En este sentido ofrece menos unidad y penetración que el libro citado de Ganivet. Pero como pasión arrolladora, que representa al hombre, o como gérmenes de gran posibilidad creadora, como "de mística y humanismo", el libro ofrece un notorio interés y una punzante originalidad. Lo mismo decimos de los ensayos siguientes y de los artículos de análogo carácter desparramados en la prensa. Desde los primeros nos encontramos una teoría más o menos fragmentada de los fundamentos del ideario del 98, con hondas raíces en la tradición cultural española. Su visión de Castilla y de los místicos, la temática de renovación y las citas de autores recientemente leídos, o que le dejan un imborrable recuerdo, señalan al Unamuno unas veces comentador afectivo y otras polémico. En este último aspecto es típico el libro de sus comienzos *Contra esto y aquello.* En muchos de ellos se da una nota muy de Unamuno, el juego con la etimología de las palabras, "el constante sondeo del trasfondo etimológico-filosófico de las palabras", como ha dicho Clavería [84], que pudo ser sugerido por su leído y admirado Carlyle. Hasta nos dice Unamuno que encuentra un "descanso" en el "desentrañar palabras". Siempre hay en él un sentido creador profundo del idioma, hasta en los casos de aparentes juegos de ingenio. Romera-Navarro considera que el de Unamuno es a la vez sintético y plástico, con doctrina sabia y austera, y en el tono de la línea de un Séneca, un Marco Aurelio, los ascéticos españoles, más en lo ético que en lo teórico [85]. En varios lugares de los *Ensayos* repite el autor que intenta más sugerir ideas y actitudes que enseñar una doctrina fija. "Hay en cada uno de nosotros cabos sueltos espirituales, rincones del alma, escondrijos y recovecos de la conciencia que yacen inactivos e inertes, y acaso nos morimos sin que se nos muestren a nosotros mismos, a falta de las personas que mediante ellos comulguen en espíritu con nosotros" [86].

Los comentarios literarios y filosóficos

En este terreno se amplía el ensayo hasta el comentario del *Quijote,* con vistas a una especial concepción del mundo, y se atacan directamente los problemas filosóficos y religiosos. La *Vida de Don Quijote y Sancho,* 1905, marca uno de los momentos más hondos, en que la crítica literaria se une a la permanencia del problema de la personalidad y del ideal del hombre y una interpretación de raza e historia. La aventura de Don Quijote es interpretada como un anhelo de fama, o sea, de inmortalidad. Unamuno comenta la obra cervantina, capítulo tras capítulo, incorporando el gran mito español a una actitud filosófica altamente subjetiva. Quiere atenerse a lo vivo del libro, devolviendo a su pueblo y a la humanidad lo que de permanente sacó Cervantes del alma hispana en cuanto humana, dentro de lo profundamente nacional. Para él, el *Quijote* es como la Biblia del pueblo español, y se acerca al libro en actitud de libre examen. Quiere penetrar en las entrañas de la obra cervantina. Es muy del vasco Unamuno el paralelo con la vida de san Ignacio, a veces excesivo, pero generalmente sugestivo y personal. La interpretación de las dos figuras, Don Quijote y Sancho, es honda, muy personal y muy dentro del carácter

de Unamuno, con muchos recursos del Evangelio y de sentido cristiano. Considera que, si Cervantes nació para escribir la vida de su héroe, él apareció para comentarla. Los comentarios finales sobre la muerte de Don Quijote, cotejados con un soliloquio de Segismundo, unen los hilos del comentario a las raíces hondas del pensamiento español y las inquietudes del recreador. El comentario al capítulo LVIII de la segunda parte es uno de los pasajes más penetrantes y sentidos del ensayo del pensador noventayochista. En el "descorazonamiento" de Don Quijote ha visto un eco de su congoja personal, el planteamiento de su propio abismo de melancolía [86 bis].

Las dos grandes obras de pensamiento, *Del sentimiento trágico...* y la *Agonía del cristianismo,* son, evidentemente, desiguales. La segunda ofrece todos los caracteres de una improvisación. Es en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* 1913, donde ha de buscarse el centro de su inquietud filosófica y religiosa. Compuesto en la encrucijada del pensamiento de su época, es un libro extrañamente paradójico y confuso en su concepción, por ser precisamente tan unamuniano. Basado en el intento de alcanzar la prueba de la existencia de Dios, en el anhelo de inmortalidad del alma humana, invierte el modo usual de los términos de la cuestión en la teodicea tradicional y, además, se nota el influjo de la posición kantiana. Viene a ser un intento de aunar un racionalismo positivista con un voluntarismo de fe. Ante todo, parte del concepto del "hombre de carne y hueso", no en abstracto, que es a la vez sujeto y objeto de toda filosofía. La visión del mundo y de la vida será algo afectivo, incluso con raíces subconscientes. El hombre lo es no como "animal racional", sino como "animal afectivo o sentimental". De Kant dice: "Reconstruyó con el corazón lo que con la cabeza había abatido": "La filosofía es un producto de cada filósofo, y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso como él." El hombre integral es, pues, el valor supremo. Expresa su constante del ansia de inmortalidad sentida por él desde niño: "Una furiosa hambre de ser, un apetito de divinidad." El desnivel entre razón y voluntad, o sentimiento, es lo que constituye el "sentimiento trágico de la vida". Por creer que la verdad racional y la vida misma están en contradicción. Defiende, por tanto, una fe "irracional" en la inmortalidad. Como decía antes, *La agonía del cristianismo,* es decir, el cristianismo como agonía, como lucha, como signo de contradicción, es obra menos trabajada, pero que complementa a la anterior. Se vale de la comparación con la Sunamita del Antiguo Testamento como símbolo de su teoría. Tanto una obra como otra se empapan del recio lirismo del autor. Sin ser un filósofo sistemático, Unamuno es una poderosa mente de pensador. Unamuno, disgregado en su pensamiento, sin una ordenada exposición del mismo, más poeta y escritor que filósofo técnico, es esencial en la historia de las ideas en España. Está más bien en la línea de un san Agustín, un Gracián, un Pascal, un Nietzsche, que en la de un Aristóteles, santo Tomás o Kant. Ello con las diferencias necesarias. La gran interrogante del pensamiento español se abre con él junto a una poderosa corriente de la filosofía de los años siguientes. Más que el propio Kierkegaard, con el que tantos contactos ofrece Unamuno, éste se acerca más al existencialismo contemporáneo, tan en relación con las creaciones literarias, como en Sartre y Camus, por ejemplo. El pensamiento de Unamuno se muestra algunas veces machacón, insistente, o en intuiciones poemáticas y de otros géneros literarios. Las ideas fundamentales que aparecen en su lírica, la novela o el drama, o en el comentario al último libro leído o a las obras de más insistente influjo, o frente al paisaje o la ciudad que contempla, son paralelas de las líneas de sus libros que se acercan a la construcción puramente filosófica. Sus constantes son lo más contrario de una moda o un perfil de época; son la cristalización en poesía, en narración,

en ensayo, de grandes fundamentos de la raza, de preocupaciones del hombre de todos los tiempos [87].

La personalidad de Pío Baroja, el novelista

Entre los escritores del 98, Baroja es esencialmente el novelista. Casi diríamos que lo es exclusivamente. Las obras de ensayo, y aún menos sus versos, no destacan por sí. Sólo interesan en función de la personalidad del narrador.

Baroja nace en San Sebastián en 1872 y muere en Madrid en 1956. Estudió la carrera de Medicina y ejerció esta profesión en Cestona. Fue muy amigo de "Azorín", y a la mayor parte de sus coetáneos zahirió en sus postreras *Memorias*. De aspecto rudo y de carácter algo ingenuo, con su anarquismo un tanto infantil y en el fondo burgués, guardaba en su esencia una profunda bondad, que puede adivinarse en muchos personajes y detalles de sus obras, por bajo de su gesto adusto o su ropaje descuidado. Sus libros de comentarios críticos o autobiográficos revelan su carácter y su posición estética. Buscaba una forma de expresión exacta, adecuada a su contenido. Su crítica resulta personal hasta lo caprichoso y arbitrario, sus salidas de tono alternan entre lo injusto y lo pintoresco. Algunos de estos libros, que se acercan al ensayo, ofrecen páginas llenas de vida y, como decíamos, interesan en función del novelista. Así, *Juventud, egolatría* y *La caverna del humorismo*. Un esbozo de teoría de la novela es más bien la expresión de su carácter personal. Busca ser natural y claro: lo de menos es el estilo o, si se quiere, en no tenerlo reside su forma peculiar de decir; la elegancia, si aparece, es algo de menos importancia, que si acaso habría de darse por añadidura. En su expresión emplea las formas vivas del lenguaje y desdeña los giros castizos o la ampulosidad que huela a retórica. Sus *Memorias*, comenzadas a publicar en 1944, fueron muy discutidas [88]. En ellas aparecía una vez más su genio entre cínico y campechano, sincero hasta la indiscreción y arbitrario hasta la injusticia, pero con una profunda simpatía humana.

Baroja nos deja en sus *Memorias*, y antes en sus libros, que tienen bastante de confesión, como *Juventud, egolatría*, recuerdos más bien agrios y desagradables de su vida de niñez y juventud. El Fernando Ossorio de *Camino de perfección* es un eco de posibles crisis íntimas, de las que no ha hablado Baroja, a diferencia de Unamuno. Del personaje, al referirnos los pocos recuerdos religiosos de sus doce años, dice algo que puede tener un eco autobiográfico: "Él no creía ni dejaba de creer. Él hubiese querido que aquella religión tan grandiosa, tan artística, hubiera ocultado sus dogmas, sus creencias, y no se hubiera manifestado en el lenguaje vulgar y frío de los hombres, sino en perfumes de incienso, en murmullos de órgano, en soledad, en poesía, en silencio. Y así los hombres, que no pueden comprender la divinidad, la sentirían en su alma, vaga, lejana, dulce, sin amenazas, brisa ligera de la tarde que refresca el día ardoroso y cálido." En una obra posterior reconoce la belleza de la liturgia católica —aludiendo a la visita a una catedral en las horas canónicas de la tarde—, pero como desde un punto de vista alejado y hasta exótico. Sobre la novela citada recoge la opinión de un amigo suyo que le reprochaba tanta campana y tanto incienso [89]. Muchos rasgos revelan un anticlericalismo superficial y muy decimonónico. Por otra parte, sus recuerdos de niñez parecen dejarle un sabor agrio y triste. Pequeños detalles del bombardeo de San Sebastián por los carlistas, muertos y prisioneros desharrapados. La impresión de una ejecución al garrote. El odio a los profesores en sus primeros estudios de la vida de capital de provincia. Señales de barbarie de una revolución abortada, cuando su viaje a Madrid, en 1886. Todo con-

trasta con los recuerdos de paisaje y de arte desde su infancia. También le duele España; quiere sentir otra diversa de la oficial, y unida a sus monumentos de valor permanente, a su tierra. Él mismo nos dice, como hijo del 98, cuál es su concepto de patriotismo: "Yo parezco poco patriota y, sin embargo, lo soy. Tengo normalmente la preocupación de desear el mayor bien para mi país, pero no el patriotismo del mentir." Querría que fuese español, si así pudiera ser, todo lo mejor del mundo. El patriotismo debe ser, dice, "la verdad nacional, calentada por el deseo del bien y por la simpatía". Va a ello unido el ansia regeneracionista, el deseo y esperanza de reforma, y si muchas veces la crítica es injusta, sobre todo refiriéndose a la literatura del Siglo de Oro —paralelamente a una análoga visión negativa de la francesa de dicho período—, hay a veces un patetismo ante la vida española y una amargura ante el dolor y la pobreza que brotan del mejor manantial. Muchas veces se duele de las páginas huecas de nuestra historia en el siglo XIX. En la figura del maquiavélico e interesantísimo protagonista de su *César o nada* encarna esta crítica: "La política española es como un estanque; un trozo de madera fuerte y densa se va al fondo; un pedazo de corteza o de corcho o un haz de paja se queda en la superficie. Hay que disfrazarse de corcho." Junto a esto, la vuelta a los primitivos y, tanto en lo literario como en lo plástico, la atracción por la Edad Media: "El arte gótico nos parece tan claro como el arte griego, y, además, está mucho más cerca de nosotros." Respecto a los Siglos de Oro, ya indicamos su visión predominantemente negativa, aunque no en la pintura. En lo cultural cree que cuando figuras de tal altura, de tan diversa ideología, como Vives, Loyola o Miguel Servet, tuvieron que salir de España, y allí fuera madurar su obra, se debía a que no era su patria un foco intenso de cultura [90]. Muchas veces ha sido la genialidad del pueblo la que ha dado la nota histórica precisa, como en la guerra de la Independencia, frente a la ineptitud de la aristocracia de un Carlos IV. Cree que el fracaso de la Restauración culminó en el 98. Y en algún punto su España del futuro no dista tanto de la avizorada por Ganivet: "España, intermedio entre Europa y África, ha sido el país dramático, exaltado, apasionado: un mundo aparte, diferente del mundo europeo y del mundo africano". Para él, el tema de la raza le lleva a creer que en lo español lo genial se revela en individualidades sin explicación en la época. Temas de razas y humor trata, por ejemplo, en *La caverna del humorismo* y en *El laberinto de las sirenas.* En motivos de las novelas sobre Aviraneta o en obras como *César o nada* surge la misma temática. Para él —como dice en las *Memorias*—, "el hombre es el producto de la raza, de su temperamento, de su cultura y de la familia en que ha vivido". Admite la ley de la herencia. Pero no sólo en lo biológico, sino en lo anímico, en la unidad integral de lo corpóreo y lo espiritual. Comprende la variedad étnica de la Península, pero de tipos próximos. Pero la conclusión, a través de distintas afirmaciones, es que en España el individuo lo es todo: "Los españoles sólo eruptivamente hemos podido hacer algo en la vida y en el arte", "a medida que han ido brotando hombres de brío y acción". En el siglo XIX, lo que más le interesa son los hombres de acción. Baroja creía que los hombres de su generación eran tristes, intelectuales y sin brío, mucho más de lectura y de utopías que de acción. Pero quisieron conocer lo que era España. Buscaban "lo típico y característico". Laín señala lo quijotesco de algunos héroes de Baroja, como, por ejemplo, el de *César o nada* [91]. Quiere Baroja que el español ideal del futuro una "el estoicismo de Séneca a la serenidad de Velázquez", el vigor del Cid y el brío de Loyola, y así será su vida "una fuente de energía, de pensamiento y de acción" [92].

Baroja ofrece en toda su obra una personalidad "anárquica, individualista, antisocial y furiosamente española", como dijo González-Ruano. Lleva en el

fondo un romántico, pero acomodado a su tiempo, como todos los noventayochistas —con excepción, acaso, de Maeztu—, y casi pudiéramos añadir como casi todos los existencialistas del siglo XX. Un pesimismo doloroso —también como éstos— da un aspecto desolado a gran parte de su producción —como a la ideología de Unamuno. En este sentido es esencial el ambiente y el desenlace de una novela tan noventayochista como *El árbol de la ciencia*. Su romanticismo, como subjetivismo a la vez herido e hiriente, procede de una especie de desengaño de la vida, de su aislamiento y su falta de sociabilidad —en el aspecto más político y exterior. Su actitud se resuelve en una especie de humor dramático no lejano del inglés de la novela de un Dickens —uno de sus admirados modelos— o del español de la picaresca. En uno de los artículos típicos de su etapa batalladora, más literalmente noventayochista, afirmaba que su grupo se proponía "turbar las conciencias, remover los espíritus, sacudir con flagelaciones la voluntad". El ideal que se intentaba hacer germinar sería el de vivir intensamente "y nos dé valor para sostener una vida trágica o una muerte heroica". Este ideal sería realizado por figuras señeras, puesto que la masa es, según él, incapaz de comprenderlo "porque la masa es siempre infame"[93]. Véase claramente este sentido anárquico, que representa en efecto su obra, y sus principales personajes, generalmente víctimas del ambiente o de la masa.

En su formación influye mucho el pesimismo de Schopenhauer y ciertos rasgos más bien superficiales de Nietzsche. Admiró mucho la novela rusa, especialmente a Dostoievski y a Tolstoi. También a los ingleses, como Dickens y Thackeray, y a los maestros realistas franceses, como Stendhal y Balzac. Pero su obra no puede ser más española y más de su época. Y, a la vez, altamente personal. Su novela obedece a su propósito de observar la vida y el ambiente.

Hay, sin duda, en su concepción del paisaje que sirve de fondo a sus narraciones mucho de su país natal, con su cielo ceniciento, sus pequeñas casas de tonos matizados y cercanías de mar; pero, en su pesimismo integral, prefiere acercarse al suelo desolado de una Castilla de sentimiento trágico. Así en una de sus novelas más típicas, *Camino de perfección*, en su visión pintoresca de Toledo, o del levante manchego de "Yécora" (Yecla). En su capacidad visual, los tonos de color dan una nota típica a sus descripciones. Por eso es fundamental la localización. Baroja procede del modo opuesto a un Galdós, en que el conflicto de la obra puede darse en una ciudad cualquiera, o a lo sumo en un lugar ideal, a base de diversas cosas concretas fundidas por el autor en un ambiente imaginario. Baroja, al contrario, nos dice: "No podría hablar de un personaje si no supiera dónde vive y en qué ambiente se mueve." En este caso son interesantísimas las circunstancias de lugar en una serie en que es, a la vez, tan esencial el argumento, como en las *Memorias de un hombre de acción*, sobre Aviraneta. Al propio tiempo, la acción es segmentada, hasta atomizada. Él mismo nos dice que la novela puede prescindir hasta del argumento y de la composición. "La novela desorganizada es como la corriente de la historia; no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera." Un lugar, un hecho, un personaje, le sugieren el punto de partida de cada novela: "Yo escribo mis libros sin plan; si hiciera un plan, no llegaría al fin... Ya el desenlace no me interesa. Yo necesito describir deteniéndome en el detalle, como el que va por el camino distraído, mirando este árbol, aquel arroyo y sin pensar demasiado dónde va." Cree, con Stendhal, que el interés está en el detalle. Afirma que la unidad sólo la comprende en novelas cortas que pueden leerse de una sola tirada. En cuanto la lectura de la novela tiene que hacerse en diversas sesiones no exige una estrecha unidad. "Los libros que he escrito los he pensado o para leerlos de un golpe, buscando la unidad del efecto, o para leerlos a ratos, haciendo los capítulos cortos y concentrando

toda la atención en los detalles." Cree que los argumentos son lo de menos en sus novelas. Para lo histórico sigue los datos más exactos que sea posible, pero ante ellos pone su comentario personal, que a veces puede parecer alterarlos. De una novela como *La dama errante* ha dicho su autor: "No es un cuadro con pretensiones de museo, sino una tela de un impresionista." Y añadía que no le importaba lo efímero de parte de su obra: "Somos los hombres del día gentes enamoradas del momento que pasa, de lo fugaz, de lo transitorio..." Él mismo ha señalado posibles defectos a muchas de sus producciones con su habitual sinceridad. Sin embargo, estos cuadros rápidos poseen muchas veces intenso valor. Recogiendo su propia frase, podrá interrogarse: ¿Es que el cuadro impresionista no merece estar en el museo tanto como el académico? [94] Y sobre su sentido de lo observado dice, en otro lugar: "El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire" [95]. Y se vale de esta bella comparación, no exenta de una evasión al mundo del misterio: "A los hombres nos gusta la aventura, nos parece bien ir en el barco a lo desconocido; pero nos gusta también comprobar de cuando en cuando con la sonda que hay debajo de las aguas oscuras un fondo de roca, es decir, de realidad."

Andrés González Blanco relacionaba el modo de novelar de Baroja con los autores rusos, principalmente con Korolenko. Veía en Baroja al hombre del Norte, "laborioso, rudo, triste, tímido, con el alma trabajada por todas las miserias ajenas y propias"; "parece que leyendo a Baroja nos asomamos a un lago situado en alta montaña donde sólo se retratan las nubes, que siempre pasan y siempre se suceden". Con todo, distinguía el amor a los humildes, de sentido cristiano, en la novela rusa con cierto desdén, de tipo intelectual descreído, que, aunque puede sentir compasión, más bien la elude [96]. Baroja traza, en efecto, en gran parte de su obra, figuras de mendigos y bohemios, figuras extravagantes. Presenta el cuadro, sin predicaciones. "Interésanle —dice otro escritor, éste más de su época— las criaturas pobres y laceradas, las vidas sombrías, las existencias misteriosas, que son como un milagro de cada día" [97]. Y Salaverría, vasco como Baroja, dice de él y su obra: "Su pluma se complace, sobre todo, en pintar tipos arrumbados, exhombres como los de Gorki, toda la mugre social, anárquica, vindicativa, abrumada y hambrienta, de los suburbios y los tugurios. En esta clase de novelas, cuyo ejemplar representativo puede ser *La busca*, Baroja no tiene igual en las letras castellanas de ahora. Además, nunca falta en sus libros el hombre fuerte, digno, rebelde, hombre de acción, un tanto nietzscheano, que es como el *leitmotiv* de su literatura y que, por lo que se repite, parece resumir la aspiración humana de Baroja" [98]. Sobre todo esto, el dinamismo narrativo de Baroja, la acción rápida, la novela como un puro camino, se abre en perspectivas, que ofrecen siempre el fondo al que apunta la vista de su generación.

De los comienzos a "Camino de perfección"

El primer libro publicado por Baroja es *Vidas sombrías*, colección de cuadros, desde los cuentos propiamente dichos hasta lo que puede en cierto modo llamarse ensayos. Es posible que tenga un antecedente en algunos cuadros de "Silverio Lanza", cuyo modo de escribir admiró Baroja, aunque, sobre la relación personal, parece considerarle como "medio enemigo" en *Juventud, egolatría* [99]. Algunos temas de ambiente médico se relacionan con el medio del Baroja universitario y practicante de su profesión en su juventud. En alguno de ellos hay cierta emoción humana, que pudiera hacernos pensar en el fran-

ciscanismo. Temas también de paisajes del Norte. "Azorín" veía en todo ello un halo de melancolía. Notas brumosas de su paisaje, distintas de las convencionalmente artísticas del modernismo coetáneo, ya que son observadas, vistas, más bien paralelas de ciertos tonos de Regoyos o de Zuloaga, los pintores hermanos del 98. Un paisaje húmedo, lluvioso, entre verdes y grises, avizorado por el médico de pueblo que era esencialmente observador, novelista. *Idilios vascos,* 1901, sigue en esta línea del sentido y dolorido paisaje, a la vez con tonos fuertes y vivos. *La casa de Aizgorri* y *El mayorazgo de Labraz* completan, en novela extensa, este ciclo del país nativo. Aun en lo dramático de estas novelas no falta, por el paisaje, "el entrañable y mil veces proclamado amor de Baroja hacia la suave tierra vasca", en frase de Laín [100]. En *La casa de Aizgorri* se presenta, en el ambiente vasco, el paso de la aldea a la ciudad industrial con gran riqueza de caracteres y un dinamismo dramático. (En el primer aspecto, Palacio Valdés hizo después algo semejante respecto a Asturias en *La aldea perdida.)* La novela barojiana es, a la vez, el estudio de la degeneración de una recia familia y la solución niveladora de las antes opuestas clases sociales.

El mayorazgo de Labraz se publica en 1903 y revela ya la plenitud del novelista [101]. Es una obra poderosamente fuerte, trágica, cortante, en que el personaje don Ramiro es como un tipo nietzscheano que se sitúa más allá del bien y del mal. Su anárquica grandeza le realza sobre una ciudad "agonizante y levítica", "un pueblo terrible, un pueblo de Edad Media. No había calle que no fuese corcovada; las casas tenían todas escudos de piedra. Casi todas eran silenciosas y graves; muchas estaban completamente desplomadas". Aunque está cerca de la costa cantábrica, adivinamos aquí, como en la Yecla de "Azorín", las predilecciones de los noventayochistas. La evasión del personaje bueno —don Juan— por los caminos de la tierra vasca "hacia el Mediterráneo azul" es la solución sin solución de este descorazonado escritor. Se ha relacionado la obra con la España negra de Verhaeren y hace pensar en los cuadros de Regoyos y Zuloaga. Lo terrible y lo atroz de lo saliente de esta novela la convierten en antecedente remoto de algunos aspectos de Cela, gran admirador del arte escueto del noventayochista. El personaje marginal de un pintor inglés da ocasión a los juicios personales de Baroja sobre nuestra vida, paisaje y pintura, y finge que es el narrador de los tremendos y folletinescos hechos. Algún crítico [102] ha pensado en lo byroniano, lo luciferino del don Ramiro criminalmente grande, como lo pudo ser en el Romanticismo el Félix de Montemar de Espronceda. Claro que hay en todo ello algo de excesivamente literario, diverso de la observación desnuda del Baroja de su obra central [103].

Camino de perfección es la primera obra maestra y una de las más intensas de Baroja. En lo descriptivo y en el tema de la abulia es la obra más típica de su 98. Es "como un breviario de la generación del 98" [104]. El protagonista, Fernando Ossorio, es, como el "Azorín" de *La voluntad,* un tipo altamente representativo de la época. El título, tomado de un libro famoso de santa Teresa, nos da la clave de su posición, aunque su mística sea bien diversa, desde su psicologismo erótico a la rebeldía intelectual, del plano de nuestros escritores sacros del siglo XVI. Lo sacrílego y lo neurótico se dan la mano en esta "pasión mística" del personaje, y, sobre todo, en sus evasiones —"los caminos de Baroja"— por tierras como Toledo, cuya descripción de temas de arte —como el cuadro del Greco, "El entierro del conde de Orgaz"— son lo más bello de la novela. El final, aunque emotivo, parece sugerir un hastío de fracaso, como en la citada obra de "Azorín". "Azorín" llamó a esta novela "una colección magnífica de paisajes (destaquemos los de Illescas, Toledo, Segovia, la misma "Yécora", Yecla). "Fernando Ossorio, el héroe de la novela,

es un desorientado, un tímido, un indeciso, un evadido, un impresionista... Peregrina sin reposo, como un azogado del espíritu, a través de paisajes y paisajes; es un bebedor hidrópico, un ensartador de impresiones y paisajes en busca del sosiego imposible" [105]. Entre degenerado y de sensibilidad despierta, es un trágico signo de una época sin fe y sin ánimos, aunque artísticamente de gran potencia descubridora de ambientes y valores estéticos. En la vuelta al Greco, por ejemplo, es esencial alguna página aludida de esta impresionista e impresionante novela.

Junto a la indicación de Unamuno de que en *Vidas sombrías* había influencia de Poe y Dostoievski, el propio Baroja reconocía la de Dickens en algunos relatos. A la vez consideraba otros completamente originales, como los titulados *Mari-Belcha, Hogar triste* y *Ángelus*. Respecto a *La casa de Aizgorri*, la creía demasiado artificiosa, poco natural; y a *El mayorazgo de Labraz*, desigual y mal compuesta, aunque le parecía eficiente su fondo romántico y cierto color y movimiento. Al principio la proyectó toda en diálogo, "al estilo de una tragedia de Shakespeare". El gran acierto psicológico y literario fue, sin duda, *Camino de perfección*. Y en muchos de sus temas late una penetrante temática del mundo del arte y de la poesía.

Lo funambulesco, la sátira y la lucha por la vida

Paralelamente a las señaladas, Baroja escribe una obra en dos partes que representa el máximo de lo fantástico y arbitrario, paralelo a alguno de sus artículos cortos. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* aparece en 1901. "Es un libro un poco extraño, que al mismo autor le deja un tanto perplejo" [106]. El extraño y pintoresco protagonista da unidad a una acción arbitraria. Se ha considerado por algún crítico como continuación de la picaresca clásica. Es posible que haya influjo de "Silverio Lanza" en lo fragmentado de la novela, y quizá de Ángel Ganivet, con *La conquista del reino de Maya* y *Los trabajos del infatigable conquistador español Pío Cid* [107]. Todavía más fantástico y arbitrario es *Paradox, rey*, 1906, llamado por el autor "medio fantasía, medio poema satírico", pero "con cierta unidad de pensamiento". Las andanzas del personaje por el África negra adivinan una temática de la historia de nuestro tiempo. Una nota especial de humor —que se da más bien en las obras fragmentarias de Baroja, como *Tablado de Arlequín* y alguna salida de sus ensayos— aparece en estas obras funambulescas, distinta del tono predominante en el resto de su novela. Entre sátira, aventuras dolorosas y notas de auténtico sentimiento se desarrollan obras como *La feria de los discretos*, 1905, cuyo protagonista, Quintín, es uno de los mejores tipos barojianos, y *Los últimos románticos*, 1906, en el ambiente de gentes pobres del París del XIX, que a algún crítico le recordaba *La educación sentimental*, de Flaubert, aunque Baroja confesaba que no la había leído y que, si acaso, sería flaubertiano sin proponérselo. Hay bastante de intriga y de folletinesco. Cansinos decía que ahí se había elevado el folletín a novela. *Las tragedias grotescas* del siguiente año es su continuación, que, según el autor, "son un libro triste y de desesperanza... Quizás es el resultado de los paseos otoñales por el jardín del Luxemburgo, por el parque de Saint-Cloud y en los vaporcillos del Sena. Este libro, a mí al menos, me da al recordarlo la sensación de nostalgia de los valses antiguos, de las canciones de organillo y de las cajas de música" [108]. A su vez, ofrece muchos rasgos de humor, pero de un humor fuerte, entre despiadado y satírico.

La trilogía de *La lucha por la vida* nos lleva principalmente al terreno social. *La busca*, 1904, es un producto de las observaciones del Madrid sub-

urbano, de los barrios bajos. Puede tener antecedentes en la picaresca, en Dickens y en los novelistas rusos; pero el cuadro y el sentido no pueden ser más españoles, incluso concretamente madrileños, con su procesión de mendigos, nueva "Corte de los Milagros". *Mala hierba* es continuación de la anterior, más folletinesca, con fuerte impresión de dolor y crimen, de terror y desolación [109]. Parece que se inspiró en estas obras Blasco Ibáñez en *La horda.*

La tercera parte, *Aurora roja,* versa sobre los anarquistas españoles y ofrece un gran valor documental. A la vez, junto a los temas de terrorismo y de reuniones ácratas, late en muchos momentos una profunda emoción. Continúa el tema de los anarquistas *La dama errante,* 1908, sugerida por la bomba de la calle Mayor en la boda del rey. El personaje Nilo Brull tiene algo del Morral histórico, pero viene a ser más bien el arquetipo de los anarquistas del ambiente de Barcelona que iban a Madrid, y a algunos de los cuales veía el autor en los cafés que también frecuentaban los escritores. En el doctor Aracil hay algo de Ferrer Guardia mezclado con Nakens. La hija del doctor, María, es uno de los más interesantes tipos femeninos de la galería barojiana. Continúa el argumento en *La ciudad de la niebla,* 1909, interesante evocación de Londres, con excelentes descripciones de un vivo impresionismo y pintorescas figuras.

El pesimismo de "El árbol de la ciencia"

Aunque colocada esta obra al fin de la serie que titula el autor, en común, *La raza, El árbol de la ciencia* es algo verdaderamente diverso y aparte. Es novela de protagonista como el Fernando Ossorio de *Camino de perfección* y lo será años después el Luis Murguía de *La sensualidad pervertida.* Aquí, Andrés Hurtado es otra figura típicamente noventayochista, como lo es la novela, que aparece en 1911. Todo *El árbol de la ciencia* lleva una dolorida concepción del mundo. A su vez, vemos una obra maestra de los ambientes madrileños, desde sus comienzos, y en muchos detalles de paisaje. En el tema de la aldea desolada, característico de su época, adivinamos el mismo sentido trágico de un cuadro de Zuloaga. Así nos describe Alcolea del Campo: "Hacía un calor horrible; todo el campo parecía quemado, calcinado; el cielo plomizo, con reflejos de cobre, iluminaba los polvorientos viñedos, y el sol se ponía tras de un velo espeso de calina, a través del cual quedaba convertido en un disco blanquecino y sin brillo... Ni un boscaje, ni un árbol..." Las disertaciones cientificofilosóficas, que son lo más superficial de la obra, también llevan el sello de su generación. Andrés Hurtado, abúlico e inquieto intelectual, encarna la fecha del 98; el desastre de Cuba se refiere en la parte sexta de la novela. El personaje se da cuenta de que la armada española va no a una "derrota, sino a una cacería", y se lamenta de la indiferencia del pueblo, que sigue asistiendo a sus diversiones favoritas sin reaccionar ante la magnitud de la catástrofe nacional. A todo el reflejo de los hechos dramáticos del 98, y frente al ambiente de su sociedad, reacciona Andrés Hurtado como un escritor en cuyo fondo late un profundo españolismo dolorido. Muchas ideas de Schopenhauer corren paralelamente a los motivos históricos y personales en que se mueve el protagonista. Obra de tesis fría y desolada, que conduce a Hurtado al suicidio, que en el modo resulta frío y cerebral, a pesar del lastre sentimental, contenido, que suponía la muerte de la mujer amada y el niño sin vida, destino triste y terrible. La misma Lulú es un esfuerzo femenino para adaptarse a las ideas y concepción de las cosas de su amante. Tono subjetivo, esencialmente autobiográfico. Un Hurtado como el personaje "que pudo ser Baroja", como Goethe respecto a su *Werther.* Una especie de senequismo late también en una concepción estoica de la vida. Indiferente, camino de la muerte,

llega incluso al tópico, claramente tratado en Séneca, como la "comedia de la vida" al fin del capítulo X de la parte primera. Una abulia paraliza los intentos de superación en la danza trágica de la crueldad universal. "Es lo que tiene de bueno la filosofía —dice Hurtado con amargura—: le convence a uno de que lo mejor es no hacer nada." Se ha seguido una línea que une el estoicismo de Séneca con el pesimismo integral de Schopenhauer. Baroja consideraba *El árbol de la ciencia* como su mejor novela de carácter filosófico y aun como su obra más acabada y completa. Realmente, con su sentido desolado y desesperado, por lo intenso de todo el cuadro y lo hondo de los caracteres, es, cuando menos, una de las tres obras más importantes de Baroja.

El poema dramático del pueblo vasco

En contacto con su novela funambulesca escribe una extraña acción en forma novelada, *La leyenda de Jaun de Alzate*, terminada en Iztea en marzo de 1922 [110]. Es el poema dramático de su tierra natal, asociado a un personaje que le da nombre, en forma de diálogos, entre descripciones detalladas que, a la vez, hacen el papel de descripciones y de acotaciones escénicas. Viene a ser una evocación medieval de la época en que los vascos aún conservaban sus religiones y usos primitivos, junto a la invasión del mundo cristiano y latino. Mucho humor se une a la poderosa línea del poema. No sólo en los anacronismos, muchas veces buscados deliberadamente para dar actualidad a la obra, junto a toques irónicos o claras ideas subjetivas. En el fondo late el anticlericalismo del autor transportado a una época borrosamente remota. Pero, a su vez, los rasgos de los caracteres, el ambiente poético en que viven y los elementos fantásticos que los rodean, ofrecen un aire de grandeza que recuerda en ciertos momentos algunos dramas primeros de Ibsen, como *Los pretendientes de la corona*. Los fondos corresponden a las formas plásticas que más agradan al autor: "El barrio... es una aldea independiente, gobernada por Jaun, su patrón. El barrio se halla formado por una calle de casas grandes, negras, con balcones llenos de flores, tejados llenos de musgo y puertas estrechas como de fortaleza." En la casa, "la cocina es espaciosa y negra, con vigas en el techo... Dentro de la campana de la chimenea hay dos bancos de madera. En el hogar arde un hermoso fuego de troncos de roble". El protagonista tiene, a la vez, mucho de guerrero esforzado de raza primaria y de sabiduría entre ingenua y socarrona. Viene a ser la víctima fatal de una especie de progreso o, si se quiere, de la desvinculación de lo vernáculo por lo cosmopolita, aplicado esto a una época lejana, pero en la que aparece la visión del hombre de su tiempo. Viene a ser así su esencia ultratradicional. Jaun dice en una ocasión: "No quiero inquietudes ni disgustos, sino vivir monótonamente con mi vieja Usoa, cuidar mis ganados y trabajar mis tierras. No quiero más. Ni nuevas gentes, ni nuevos conocimientos." Muchos temas penetran en una extraña poesía que recuerdan obras de sabor nórdico, como las de la mitología vasca, los aquelarres, así como algunos pequeños poemas intercalados. Entre éstos es curioso, por ejemplo, el titulado *Las hojas secas*. Costumbres como las fiestas de Navidad recogen arcaicos usos y villancicos en vasco. En una de las evocaciones literarias aparece la *Danza de la Muerte* con rasgos como de los grabados de Durero [111]. La obra ofrece mucha variedad y vivacidad, y mucho del carácter y las ideas de Baroja.

En diversos lugares de su obra, Baroja recuerda con cariño las tierras de Vera del Bidasoa, con su verdor profundo, las lluvias, las nubes blancas, el rumor del arroyo y un ambiente de beatitud patriarcal. Como en la novela dialogada, se sumerge a gusto en las lejanías de su tierra: "Los vascos vivían

esparcidos en el campo, sin formar pueblos; su religión tenía algo del sabeísmo; adoraban las fuerzas de la Naturaleza, el sol, la luna, el fuego." Se vanagloria de la energía de sus mitos y tradiciones. Y se pregunta con auténtica emoción: "¿Por qué produce melancolía recordar estas cosas que fueron?" Evoca la torre, el rincón, entre "cosas viejas doradas por el sol de los recuerdos"... "En este momento, en que se acerca la noche, en que suenan las campanas del Ángelus, murmura el arroyo con más fuerza y una estrella blanca comienza a brillar en el cielo."

Las descripciones del país vasco en *Las inquietudes de Shanti Andía* son otro ejemplo destacable. En *La dama de Urtubi*, Baroja recoge el tema de las brujas de Zugarramurdi, pueblo de la montaña de Navarra. Como en *Jaun de Alzate*, se evoca el misterio como palpitación de la vida oscura de la Naturaleza. "El poeta oye la voz de la soledad, la voz del silencio, que se levanta como la vaga niebla del amanecer, y dice a sus vasallos, a la terrible fauna que puebla el inquieto imperio de la noche: Hadas, silfos, sorguiñas, basojaunes, lamias que peináis vuestros cabellos de oro en los arroyos de Zugarramurdi, espíritus del viejo solar vasco! ¡Andad, corred por las perfumadas vertientes del monte Larrún! ¡Despeñaos por entre las rocas!..." La descripción de la noche de san Juan es, en esa obra, muy pintoresca. Los gritos de hombres y mujeres, que corren como un huracán cuando la luna empieza a iluminar la tierra. Las sorguiñas con hachas de viento en las manos. El ladrido de los perros. Las hogueras en las cimas de los montes. Los tamborileros, desenfrenados, y la rebelión del instinto y del amor. Noche de Walpurgis en locura de aquelarre. Una página de las mejores de Baroja, que lleva dentro la fuerza de un poeta.

Las novelas e historia de Aviraneta

Baroja, que admiraba profundamente a los hombres de acción del siglo XIX hispano, sintió gran curiosidad por el personaje Eugenio de Aviraneta, intrigante en la historia española de casi toda la centuria y pariente suyo. Se interesó por su personalidad y sus hechos, investigó seriamente cuanto pudo sobre él y nos dejó una larga serie de novelas históricas sobre el personaje, además de una biografía para una colección de *Vidas* hispánicas del siglo XIX para "Espasa-Calpe". Tanto al comienzo de esta obra como al frente de la primera de las novelas, *El aprendiz de conspirador*, nos habla de su trabajo de investigador con el estilo sincero e irónico que le caracteriza. Nos habla de su tía, que consideraba a Aviraneta, su pariente, como "hombre de talento, despejado, de mala intención, astuto y maquiavélico como pocos". Personas de aparente solvencia más bien le desanimaban que otra cosa; alguno ni siquiera escribía bien el apellido de su personaje. Baroja llegó a perfilar, a su modo, la figura histórica de Aviraneta, y nos dice que frente a los papeles de su tiempo, que le tratan muy duramente —y el mismo Galdós participó de esa opinión negativa al asomarle a sus *Episodios nacionales*—, él vio que el célebre conspirador "era uno de esos hombres íntegros personalmente que buscan los resultados sin preocuparse de los medios. Aviraneta era un político que creía que cada cosa tiene su nombre y que no hay que ocultar la verdad, ni siquiera aderezarla... Quiso ser un político realista en un país donde no se aceptaba más que al retórico y al orador. Quiso construir con hechos donde no se construía más que con tópicos... Entre tanto charlatán hueco y sonoro como ha sido exaltado en la España del siglo XIX, a Eugenio de Aviraneta, hombre valiente, patriota atrevido, liberal entusiasta, le tocó en suerte en su

tiempo el desprecio y, después de su muerte, el olvido... Él vivió su época con sus odios y sus cariños, con sus grandezas y sus ñoñerías, y vivió con intensidad".

Venía a ser Aviraneta un anárquico hombre de acción, tipo ideal como evasión en el próximo pasado del Baroja reconcentrado y egocéntrico del 98. Personaje que vivió la guerra de la Independencia y liberal, escéptico y aventurero, se asomó a la época de las guerras carlistas y de los pronunciamientos. Ya la primera de estas novelas, *El aprendiz de conspirador*, nos deja un ejemplo de los más ágiles y vivos de acción de la novela barojiana, tanto por los personajes como por el paisaje. Época que sentía los motivos del Romanticismo como la figura femenina episódica, que "no pensaba más que en situaciones extraordinarias y espantosas, en bosques incultos y llenos de misterio, en castillos con subterráneos y almas en pena, en rocas malditas, y, sobre todo, en lagos, en esos lagos sombríos y poéticos en los que se puede navegar una noche de luna sobre un ligero esquife, mientras se escucha a lo lejos el rumor de las locas serenatas". ¿No es esto como los libros de caballerías en la época cervantina? El contraste aparece inmediatamente en Baroja: "Desgraciadamente para ella, vivía en un pueblo asentado en lo alto de una colina, en donde no había más lago que aquellas dos charcas que se llenaban con las lluvias del invierno, y en las que no se podía navegar más que en un cajón y empujando con un palo en el fondo cenagoso, cosa horriblemente antipoética". En una novela reconcentrada y excelente, *El escuadrón del brigante*, Aviraneta aparece como guerrillero de la Independencia a las órdenes del cura Merino. En *Los recursos de la astucia* se recogen dos novelas, *La canóniga*, valientemente situada en el ambiente de Cuenca —uno de los mejores ejemplos de narración corta del autor—, y *Los guerrilleros del Empecinado*. Muchas veces surgen aquí los comentarios de viajes y ciudades, junto a una intriga que, de la mentalidad del 98, lleva a motivos de conspiraciones, sociedades secretas, venganzas y escondites, unido todo en un auténtico interés por la acción, muchas veces inesperada, como en *Los caminos del mundo*. La parte titulada *Lucha en las sombras* es verdaderamente impresionante.

¿Hasta qué punto Aviraneta es una figura real, evocada por el novelista, o nos encontramos con una especie de autorretrato retrospectivo de Baroja? No hay duda de que la simpatía, el intento de rehabilitar al pariente conspirador y andariego, le lleva al escritor a una especie de idealización, especialmente moral; aun el mismo desinterés del personaje es posible que esté destacado por Baroja. Desde luego, las *Memorias* del propio Aviraneta, publicadas hace pocos años por Castillo Puche, difieren bastante del carácter tan interesante que nos hace vivir Baroja en sus novelas del prototipo, para él, del "hombre de acción". Una especie de lealtad sincera, el jugar limpio en lo fundamental, aun en las conspiraciones y espionajes, se debe a los toques del pincel de Baroja. Es más, en casi todos los casos nos imaginamos al novelista hablando por boca de su héroe. Baroja ha creado un "mito de Aviraneta", como ha dicho Juan Ortega [112], en el que el mismo cinismo es como una coraza que oculta un noble corazón. Este comentador lo ve como una mezcla de Don Quijote, con sus sueños de mejorar la sociedad española, y de Don Juan de la aventura y el movimiento sin descanso. En algunas novelas de la serie, Aviraneta es sólo un pretexto o una figura ocasional. Apenas interviene en la acción. En otras sirve de contraste al juicio sobre otras figuras de su época histórica, como Riego, por ejemplo. Sería Aviraneta como el dechado del político de su siglo, y su fracaso se debería a la época, notablemente inferior a él. Y puede que esto sea cierto en algún aspecto. Pero Baroja ha elevado su moral y le ha dado aire intelectual, que en realidad no tuvo. Toda una sociedad vive en esas *Memorias*, y tanto Aranda de Duero como Madrid y algunos lugares del

país vasco francés, como Bayona, recogen ecos de la lejana época y recuerdos vívidos del novelista, que recrea el mundo del XIX.

"Azorín" o una nueva estética

José Martínez Ruiz, cuyo seudónimo de "Azorín", tomado del personaje, su *alter ego,* de los primeros libros, ha absorbido su verdadero nombre, nació en Monóvar (Alicante), en 1874, y queda hoy como figura patriarcal, con su bondad innata y su laboriosa dedicación a las letras, como figura literaria de primer orden, superviviente de su generación, y a la vez como sensibilidad despierta a través de los años. Es, pues, el levantino del 98, como en la generación inmediata lo sería Miró. Es esencialmente una nueva estética: el artista que describe con minuciosa delectación los paisajes y los libros, el novelista de *tempo lento,* el fino y representativo comentador. Se fija en los pequeños detalles, en las minucias de la vida cotidiana, en los reflejos de un verso o una frase en prosa. Es a la vez el descubridor del paisaje y el renovador de la lectura de los clásicos. El escudriñador de las cosas menudas. Le vino bien, como anillo al dedo, el seudónimo de "Azorín", diminutivo de azor, que, por otra parte, y además de su sugerencia semántica, es un apellido no muy excepcional en algunas tierras de Levante [113]. Lector y bibliófilo, luchador "regeneracionista" durante un tiempo, se sobrepone en él el meditador, el contemplador de paisajes y seres actuales y lejanos, el captador del instante en el tiempo y del fluir de éste. Su sensibilidad, su estética, son siempre lo fundamental de su obra. La "máscara" de una moda cedió a su comentario metódico y fino, seguido hora tras hora [114].

Hay en él una clara vocación para el trabajo literario, al que se entrega con jubilosa continuidad. En determinados personajes de sus libros, que reflejan al autor, vemos la necesidad de calma espiritual para el goce del paisaje, la observación delicada del paso de las horas y de las estaciones, la nostalgia del retiro, el apartamiento del bullicio del mundo y el placer de la soledad con un libro o en un huerto. De aquí el interés por figuras como el caballero del verde gabán del *Quijote* y la detallada descripción de su ambiente retirado y contemplativo. Cuando algún personaje sale al mundo exterior, a la actividad o la lucha, es para volver lo más pronto posible a su soledad y su silencio. La contemplación de las nubes cambiantes, la actitud meditativa del caballero, en un balcón, melancólico a través de los cambios y los siglos, le hablan del "dolorido sentir" garcilasiano como alma de las cosas o la otoñal resignación adivinada en el ímpetu de la juventud. "Siempre ha sido 'Azorín' —nos dice Manuel Granell— de carácter reconcentrado, soñador. En introspectiva soledad gózase en las riquezas de su ser sensible" [115]. Influyen en su formación "la ciudad apacible", Monóvar, de su nacimiento y primeros recuerdos, y la "adusta" de sus estudios, Yecla, donde se forma, en reacción al ambiente, el "pequeño filósofo", el verdadero "Azorín". En un libro sobre Valencia ha dicho: "El naranjo es lo sensitivo y el ciprés, agudo en su cima, es lo impasible." Ambos símiles explican la sensibilidad despierta de "Azorín", su sentido de la realidad, "como destilada por alquitara", en frase suya. Yecla fue para "Azorín" lo que Orihuela para Miró.

En el libro aludido de Granell, para definir la estética de "Azorín", se recogen diversas temáticas, tales como la sorpresa de la muerte, las arañas, las nubes, los espejos, el sentido de cada matiz, de cada tono, la ambientación de las cosas, el leve toque de las figuras, la insinuación más que definición, la huida de los tópicos, lo concreto como símbolo. Sobre esto último nos dice "Azorín": "Todo lo creado en arte con fuerza, con originalidad, se convierte necesariamente de realidad en símbolo". Y en otro lugar: "Hay una nueva

belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico... Necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo". A propósito de una novela de su último período conocido, nos dice Martínez Cachero: "En una atmósfera muy real ocurre la acción, se mueven sus hacedores, pero en todo momento se guarda una cierta distancia respecto de las cosas, lo cual confiere a la novela un evidente matiz de desasimiento" [116].

Junto a la sensibilidad para los detalles y la aplicación de determinadas técnicas a cada asunto, "Azorín" emplea un estilo adecuado en la selección de los vocablos, en su construcción de tipo analítico, hasta la prolija minucia, bellamente encajada en la suma, en el delicado ritmo de su prosa, que adquiere nuevos matices en su evolución literaria. "La fluencia discursiva del protagonista —nos dice el crítico antes citado, respecto a una obra primeriza— se entrecorta con algunos hechos..., casi siempre suscitadores de nuevas consideraciones..." [117]. El arte de la más fina y sobrepensada divagación.

"Azorín", novelista: "La Voluntad"

"Azorín" ha cultivado la novela a través de los diversos períodos de su extensa vida. Una novela en función de su temperamento y estilo, un arte de los detalles y una detención morosa en las más pequeñas circunstancias. Frente a la posición de algunos críticos que niegan el verdadero carácter novelesco de esta clase de obras, el mismo autor ha defendido, en fecha tardía, una posición que se encuentra desde sus primeras producciones: "Se suele hablar de las novelas en que no pasa nada; en esas novelas es precisamente donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo..." [118]. Parte "Azorín" de un sentido de observación y un estudio exacto de los detalles. No importa la acción: el paisaje, la ciudad, un mínimo de vida, o eco de un personaje pasa su mano acariciante sobre los objetos definidos, como una especie de naturaleza muerta pictórica. Los rincones, los cuartos silenciosos, los primeros planos. Comienza con el estudio de la escuela naturalista, y en lo español parece claro su enlace con Leopoldo Alas. En sus primeros tanteos produce Martínez Ruiz, antes de haber escogido su seudónimo, una obra que puede calificarse de novela corta, *Diario de un enfermo*, 1901, cuya historia sentimental, el amor y la muerte, y la localización en Lantigua, "exhala un fino perfume de distinción —señala agudamente Martínez Cachero [119]—, de contenido apasionamiento, sin concesiones al fácil erotismo, con lo que se anticipa uno de los más acusados rasgos del arte azoriniano" [120].

La primera etapa novelística de Martínez Ruiz posee tres interesantes obras: *La Voluntad*, 1902; *Antonio Azorín*, 1903, y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904, en las que el propio autor veía su máximo impulso vital. Antonio Azorín es el personaje principal de las tres novelas. De él partiría la elección del seudónimo hoy consagrado. Por lo tanto, tiene mucho de autobiográfico. *La Voluntad* es una típica novela del 98 —como *Camino de perfección*, de Baroja, o como *Amor y pedagogía*, de Unamuno—, desolada, llena de abulia y de fracaso, y a la vez aguda en los finos detalles de las descripciones y penetraciones psicológicas. Se sitúa en Yecla, ciudad que tiene mucho de manchega y que aparece en la citada novela coetánea de Baroja, y actualmente en Castillo Puche [121]. Y la ciudad es la clave de la novela misma, y sus recuerdos son algo vivo en el autor. Ofrece a la vez un marcado carácter de época y una consideración de novela, en la forma buscada por el autor, de

notable fuerza y un poder de caracterización y belleza en los detalles. El "Azorín" intelectual, curioso y crítico, tímido ante la vida y ahogado en un ambiente de vulgaridad, es una figura impresionante de la temática de su generación. El autor trabajó cuidadosamente todos los detalles. Los personajes —"Azorín", en el centro; el padre Lavalde, Yuste, Justina e Iluminada— son a un tiempo reales e inventados, pero llenos del calor de autobiografía que respira toda la narración. Y la ideología y la crítica son tan importantes ahí como el paisaje y los pormenores. A la vez, un cierto simbolismo envuelve todo [122].

Desde el prólogo sobre la construcción tardía de la iglesia mayor de Yecla, con una exactitud minuciosa, nos encontramos con una forma nueva de narración, típica de los escritores del 98. La contraposición entre el clérigo místico Puche y su sobrina, dialogando sobre las cosas del cielo, y el maestro Yuste y el discípulo Azorín en el plano de una especie de materialismo evolucionista, con evasiones en cierto modo poéticas, con reflejos del Schopenhauer citado, explana los dos puntos de vista —tradición y renovación (o fe y razón, en Unamuno)— en que se debaten paradoxalmente estos autores. A su vez, el arte impresionista de cada descripción revela la sensibilidad y el estilo azorinianos: "A lo lejos, en el fondo, sobre un suave altozano, la diminuta iglesia de Santa Bárbara se yergue en el azul intenso. La calle es ancha, las casas son bajas. Al pasar, tras las vidrieras diminutas, manchas rosadas, pálidas, cárdenas, de caras femeninas, miran con ojos ávidos o se inclinan atentas sobre el trabajo..." Y lo mismo en los detalles de cualquier interior: "A la derecha del porche se abre la cocina de ancha campana. A los lados, adosados a la pared, corren dos poyos bajos. Dos armarios, junto a cada poyo, guardan el apropiado menaje. La luz, en la suave penumbra, baja por la espaciosa chimenea y refleja sobre las losas del hogar un blanco resplandor." Y en esta fusión de los ecos y reflejos de las cosas se disuelve la figura humana a tono con la técnica entre pictórica y musical: "A lo lejos, las campanas de la iglesia nueva plañen abrumadoras. La noche llega. En la oscuridad del crepúsculo, las manchas pálidas de los ventanos se vuelven lechosas. Reina en la estancia un breve instante de doloroso anhelo. Y Azorín, inmóvil, mira con sus extáticos ojos verdes la silueta del maestro, que va y viene en la sombra haciendo gemir dulcemente la estera." Las citas y los recuerdos literarios se hallan a tono con esta forma narrativa y obedecen a un profundo sentido de unidad. En muchos de los paralelismos y contrastes, como el diálogo entre el padre Lavalde y el maestro Yuste, late una emocionada resignación.

Evolución de la novela en "Azorín"

Antonio Azorín, 1903, continúa ciertos aspectos de *La Voluntad* a base del personaje protagonista que aquí sirve de título, al que se añade un "pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor". El autor nos ha dicho mucho después [123] que escribió parte del libro en una casa de la calle del Carmen, esquina a la de la Salud, y que no daba importancia a la obra. Más que novela, nos encontramos con esas observaciones —como en *Los pueblos*— de paisaje, ciudad, algún carácter episódico, en los campos, aldeas o ciudades. Encontramos recuerdos de Monóvar, Petrel, Villena, Orihuela y, desde luego, Madrid. Algunos, como los de Monóvar, ofrecen un especial sello autobiográfico, que por lo demás se extienden y dan sabor a todo el libro. Los pequeños capítulos referentes a Orihuela pueden ser el punto de partida literario, junto a todo lo personal, de la Oleza de diversas obras de Miró. Incluso en la referencia al obispo culto y acogedor que invita a Antonio Azorín en su palacio

puede estar el germen del protagonista del *Obispo leproso* del otro levantino. Algunos detalles de interiores son ya de lo más fino que ha salido de la pluma del autor [124].

El sentido cada vez más humano de complacencia, de confianza en la amistad, el detallismo de las descripciones, junto a una técnica de cuadros superpuestos, ha señalado un camino fijo del maestro. En *Las confesiones de un pequeño filósofo,* 1904, aparece ya total el género autobiográfico, vinculado a Monóvar, y la etapa de colegial del propio autor en los escolapios de Yecla. Onís, al prologar una edición de este libro, señala que "Azorín", personaje "todo vida interior, no ha hecho más que dudar y contemplar, y... recogido en sí mismo en el mundo de sus emociones y sus ideas, sin fuerza de voluntad que le lance al mundo de la acción, se analiza implacablemente". Para este crítico, las tres novelas del "ciclo Azorín" son "la educación sentimental de Martínez Ruiz o de un joven español a fines del siglo XIX" [124 bis].

En la evolución a un nuevo tipo de novela, que se combina con la madurez del género de crítica de libros, llegado a su detallada perfección, coloca Martínez Cachero la versión novelada de un personaje cervantino. *El licenciado Vidriera, visto por Azorín,* 1915, es un modelo del comentario recreador de un libro del Siglo de Oro, asistiendo a sus detalles de lugar, explanando motivos y añadiendo circunstancias que completan el relato de Cervantes. "Azorín" ha creado aquí un tipo de comentario en forma de novela y se ha acercado a su segunda etapa. *Don Juan,* 1922, y *Doña Inés,* 1925, representan su nuevo tipo de narración. El encanto de lo moroso, un eco de bondad que enriquece los ambientes y las cosas con suavidad franciscana, un recrearse en el reposo y en la vida espiritual entre libros y paisajes queridos, envuelve las figuras capitales de sus novelas. *Don Juan* es el eco del gran personaje, convertido a una vida interior después de una grave enfermedad, que ha hecho evocar al autor, al comienzo, un milagro de Berceo. Don Juan humanizado por la caridad, efusivo y provinciano, desvaneciendo sus recuerdos pasados y venciendo sus pequeñas tentaciones, es una obra maestra de *tempo lento* y deliciosas evocaciones y divagaciones. Don Juan que ha logrado el equilibrio y la cordura y que habla como un eco de su figura literaria, recogida por "Azorín". Pudiera decirse que este tipo de novela, en que la figura de Don Juan es casi una sombra, un pretexto para los cuadros de pequeña ciudad castellana, o los personajes laterales, como la religiosa jerónima o el obispo ciego, o los encantadores ambientes, descritos en un estilo claro, de oraciones breves y preciosidades descriptivas, viene a ser como una literatura abstracta, en que los elementos esenciales hacen las veces del puro color, la masa o la línea desnuda en la pintura de nuestros días. La sensibilidad de "Azorín" está abierta al futuro, a la vez que enraizada profundamente en la tradición, y en este sentido *Doña Inés* puede ser la culminación de su peculiar arte novelístico. Unas palabras del propio autor al comienzo del libro, que inicia la etapa siguiente suya, pueden revelarnos este arte abstracto y puro, que ya culmina en las dos novelas maduras: "La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra, situada en su ambiente natural, expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en largo y prolijo período" [125]. El remozamiento de su forma y estilo en *Félix Vargas* y *Superrealismo,* de 1928 y 1929, respectivamente, marcan esta etapa en que el arte de la minucia llega a la libertad de la palabra pura, de la imagen o de la asociación a veces arbitraria. En *Félix Vargas,* la temática del protagonista, obseso por un curso sobre santa Teresa, da lugar a las asociaciones más dispares, a las imágenes y expresiones más diversas. "Historia de una obsesión", la llama Martínez Cachero: "Asistimos a la elaboración de un tema... en manos

de un escritor; el proceso de la creación literaria es el espectáculo que da cuerpo a casi todo este libro", y califica, finalmente, la obra como "muestra de ejemplar actitud estética, ambiciosa aventura en busca de otras sendas, noble intento de poner remedio a una situación que se juzga ruinosa" [126]. Para mí, *Félix Vargas* (que rebautizó el autor como *El caballero inactual)* es una producción sumamente interesante como cruce entre innovación y tradición y como intento de resolver el acuciante problema del tiempo, junto a la belleza del estilo y los detalles. Lo mismo ocurre con *Superrealismo,* donde se dan algunas de las páginas más bellas y originales que haya escrito el maestro, ese "Azorín, antiguo y nuevo", que proclamó Díez-Canedo [127]. Se discutió si el "superrealismo" azoriniano era o no el de la moda de entonces (lo que pudiera llamarse sobre todo "la libre expansión del subconsciente"); pero, aparte lo que tuvo de paradójico el movimiento y el nombre —tanto en lo literario como en lo plástico, en que un intelectualismo más o menos disimulado *elige* incluso escandalosamente los motivos instintivos u oníricos—, no cabe duda de que "Azorín" se mueve en una interpretación personalísima y altamente fecunda en el remozamiento de su estilo y su forma narrativa, sin negar las hondas raíces de su arte. Completa el ciclo una obra poco divulgada, *Pueblo,* 1930 [128], "novela de los que trabajan y sufren", en la que lo que puede ser el problema social se impregna de ternura franciscana, de la compasión del bondadoso escritor, que deja una caricia de esperanza sobre los seres humildes: "Contra el dolor, todos nuestros esfuerzos; contra la injusticia, todo nuestro espíritu". Todavía, en la posguerra española, publica un tercer ciclo novelístico, formado por *El escritor,* 1942; *El enfermo,* 1943; *Capricho,* del mismo año; *La isla sin aurora,* 1944, y *María Fontán* y *Salvadora de Olbena,* de la misma fecha. Los dos personajes esenciales de *El escritor* representan el español de antes de la guerra, Antonio Quiroga, y el de la posguerra, Luis Dávila (algunos han pensado que el primero puede ser un autorretrato y el segundo referirse, aproximadamente, a Dionisio Ridruejo). Como un doble punto de mira del hombre de letras y hasta como tipo de narración lenta, la obra ofrece un notable interés de época. *El enfermo* insiste en motivos autobiográficos, de su crisis de esos años, y ofrece notable interés psicológico (su Víctor Albert y Mira, levantino y casado sin hijos, es el enfermo de aprensión, claro *alter ego* de Martínez Ruiz). En *Capricho* se halla la temática del periodismo y una bella evocación de personajes literarios de la Edad de Oro de nuestras letras. *La isla sin aurora* parece una vuelta a aquel su peculiar superrealismo. Muñoz Cortés la consideró como "un suave tejido inconsútil, como una túnica al aire de una Gracia, que apareciera en la siesta radiante y luego se marchara por el aire, entre la sombra nemorosa, dejándonos el alma ungida por una inmortal alegría y una belleza silenciosa" [129]. El tema de magia unido al simbolismo del "viaje sin retorno" hace pensar a la vez en *The Tempest,* de Shakespeare, y esos motivos obsesivos de la llamada a la eternidad de su teatro trágico o de la ironía de *Ifach.* Desde luego, es de lo más bello del "Azorín" narrador. Las dos novelas de nombre de mujer parecen como un complemento a su *Doña Inés* y un juego entre la novela rosa, interpretada por un fino intelectual, y el motivo romántico, siempre presente en la galería de figuras femeninas azorinianas.

"Azorín" en la novela, como en toda su obra de plena madurez, es el artista de los detalles, el *maximus in minimis* que definió Ortega, desde los comienzos, con lo cual el halo embellecedor parte del ambiente o de la vida poética que cobran en manos del artista las cosas más triviales o insignificantes. Se ha dicho que, en sus novelas "superrealistas", "Azorín" descubre el movimiento casi en técnica cinematográfica. Por eso, como señala Julián Marías [130], le basta en la novela un mínimo de narración, y a veces como un dibujado aire de



José Martínez Ruiz, «Azorín», y Pío Baroja (éste a la derecha), en la redacción de un diario barcelonés, en 1905.

Pía Baroja, dibujo de Picasso publicado en «Arte Joven». Pío Baroja con hábito de monje y rosario de bombas como las que arrojaban los anarquistas; al fondo, paisaje vasco. Caricatura de Bagaría.





Autorretrato de Pío Baroja. Arriba, ilustración de Ricardo Baroja, hermano del novelista, para «Zalacaín el aventurero». A la izquierda, ilustración de Goñi para «Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox» (Colección «Caudal y Cauce», Editorial Vergara).

Azorín, por Ignacio Zuloaga.



Antonio Machado.



El camino que, bordeando el Duero, conduce de las afueras de Soria a la ermita de San Saturio, paseo predilecto de Antonio Machado.

«Estos chopos del río que acompañan — con el sonido de sus hojas secas — el son del agua cuando el viento sopla, tienen en sus cortezas — grabadas iniciales que son nombres — de enamorados, cifras que son fechas. A. Machado.») (Lápida conmemorativa en el paseo de San Saturio.)

ballet. Un temblor apasionado lleva el movimiento interno a las cosas que pueden parecer más estáticas a primera vista. Así, la evocación de Don Juan en las ciudades muertas y tranquilas, o aparentemente tranquilas. La vida interior lo hace todo. "Acaso lo que se busque en la novela es la presencia de las cosas —dice el mismo crítico— ...'Azorín' no sabe contar muy bien. Pero ha probado a mirar, a mirar intensamente, radicalmente. Y su mirada ha ido articulando los elementos visuales, los ha ordenado en perspectiva, los ha dispuesto escénicamente." Y refiriéndose a la novela *Doña Inés,* añade: "Ha entrado en escena la dulce, seductora, levemente otoñal feminidad de Doña Inés, con su pecho que retiembla ligeramente con el caminar presuroso, su pierna firme, donde se marcan las cintas del chapín; su rostro atezado, sus labios rojos y húmedos, que van a hacer vibrar el cristal azul de Segovia. Y todo empieza a moverse. La mirada de 'Azorín', placentera, conmovida, a veces empañada de ternura, va y viene, y así liga todas las cosas de su mundo. Ya estamos dentro de él, sujetos por invisibles hilos. Y a fuerza de mirar, casi sin palabras, entramos en la convivencia de Doña Inés. ¿No es esto la novela?" En efecto, de este modo —que no deja de tener hermandad con alguno de los maestros del *tempo lento* en otras literaturas de Europa—, "Azorín" es maestro de un arte que es fundamentalmente suyo y que incluso tiñe de matiz, a veces muy marcado, de novela sus evocaciones de motivos de las letras clásicas.

La crítica de "Azorín"

En sus novelas se revela ya "Azorín" como el incansable lector, el comentador de libros. La naturaleza y los libros son las dos fuentes de este intelectual de los detalles y del camino de la comprensión. Así, desde un plano muchas veces apasionado e injusto se puede llegar a la rectificación generosa, y siempre a un anhelo de comprender, de matizar en la visión más serena y más captadora de puntos de vista. Si el hombre del 98 comienza por una labor crítica, muchas veces de signo negativo, el tiempo le va conformando hacia la visión más amplia y acogedora. Esto respecto al fondo de la crítica. La forma es esencialmente descriptiva, comentadora, en todos los casos de comprensión. Precisamente las frases más injustas, por ejemplo, respecto a algunos sectores del Siglo de Oro, son las de carácter más generalizador que analítico. Porque en el análisis está el punto de partida de su crítica o comentario de signo afirmativo. Así, su exégesis de los primitivos o los clásicos está en el desmenuzamiento de un detalle o un verso, un remozamiento del tema, un acercamiento del autor lejano. "Azorín" da nueva vida al tema del licenciado Vidriera, al episodio del caballero del verde gabán de *Don Quijote.* Comentando detalles de la *Celestina,* de Garcilaso, del *Lazarillo,* resurgen a nuestros ojos los valores esenciales de los personajes o las obras, que cobran nueva vida ante nuestra época. Siempre una sensibilidad nueva acerca la obra a nosotros, y aun en los juicios apasionados puede haber puntos de vista que necesitan precisarse o aclararse, pero que ya llevan gérmenes vivos. Si Unamuno es esencialmente el pensador y el hombre que renueva los libros que se comentan, "Azorín" es esa sensibilidad que acaricia los contornos, que se fija en los detalles mínimos, que ofrece luces matizadas para ver las cosas, que se recrea en el momento sutil, en el escorzo impresionista. Aparte las críticas, desparramadas en sus primeras novelas, el libro *Rivas y Larra* puede representar la culminación de su primera época (1916). Este libro es un *totum revolutum* de diversas materias afines al argumento más que una elaborada producción crítica. Respecto a Larra, suele ser comprensivo; respecto a Rivas y el *Don Ál-*

varo no puede ser más injusto y arbitrario. Lo que le parecen absurdos en el drama romántico podrían objetarse a todas las grandes tragedias del destino, desde Sófocles a Shakespeare. Y no digamos de las alusiones injustas a nuestro teatro del siglo XVII. Pero, a pesar de ello, todo lo que es una evocación de papeles de época, de detalles, lleva el sello de la sensibilidad del crítico, que llena el libro de palabras vivificadoras, como homenaje al "maravilloso artista del color", como llama adecuadamente al duque de Rivas, y al "profundo observador de la vida española" con que se refiere a Larra. Algo semejante puede decirse de colecciones de artículos anteriores, como *Los valores literarios* y *Clásicos y modernos*, 1913, y *Al margen de los clásicos*, 1915. La desigualdad de las valoraciones da idea de esta etapa contradictoria. "Azorín" está en buen terreno cuando analiza con simpatía, y en un plano falso cuando arremete a la ligera contra lo que no comprende aún, como nuestro teatro nacional y a veces la picaresca. Nada más superficial y apresurado que artículos como "Más del teatro clásico castellano", en *Los valores literarios*. No sólo se trata de opiniones críticas que creemos profundamente equivocadas, pero que podrían defenderse como tales, sino de verdaderos errores de bulto [131].

La etapa de la plenitud de un estilo en la crítica más personal azoriniana, juntamente con el predominio de la comprensión, alcanza desde *Los dos Luises y otros ensayos*, 1920, hasta *Los Quinteros, y otras páginas*, de 1925. Frente a la incomprensión que en *Rivas y Larra* se manifestaba respecto al *Mágico prodigioso*, de Calderón, "Azorín", en *Los dos Luises*, escribe uno de sus mejores ensayos de interpretación sobre la misma obra, atrayéndola a un plano de actualidad. Los comentarios sobre Granada y León (sus dos Luises), o sobre detalles de Garcilaso y Góngora, están en la misma línea de remozamiento y de finura de análisis. Es una obra maestra de interpretación el capítulo dedicado al *Libro de la Oración y Meditación*, del padre Granada, en que sobre el cuadro de la muerte, terriblemente realista, salmodia como un *leit motiv*, "Miserere, pobre Yorick", evocando el nombre del bufón aludido en la escena del cementerio de *Hamlet*. Fray Luis, comenta "Azorín", es realista y nos llega al alma. Lo que él nos pinta es la catástrofe inevitable de la fugitiva cotidiana existencia. Lo que él nos pone ante nuestros ojos es la fragilidad de nuestros días. En los dos libros citados y en *De Granada a Castelar*, 1922, destaca su sentido de recreación de nuestros clásicos, de visiones de color, de actitudes de intelectual, de hondo patetismo. Cuando comenta y destaca versos o líneas en prosa de tal o cual escritor, señala lo que permanece vivo a través de los años, y señala una metáfora, un giro, una alusión, que tienen vida propia o que pueden reincorporarse al gusto del tiempo en que escribe, gracias a su interpretación subjetiva, de artista que hace sentir de nuevo el pasaje comentado. Es estimable la parte dedicada a nuestros escritores sagrados en estos libros de "Azorín", afición visible ya en su primera época, sobre todo en sus obras de creación. Por eso se ha visto con razón que "sus temas profanos se bañan siempre de la luz de idealidad que les presta su espíritu"; un artista y un asceta van de la mano en el "Azorín" comentador [132].

El oasis de los clásicos

Ya en un prólogo de 1915 decía "Azorín" que la lectura de los clásicos era como un oasis. "Nos detendremos a reposar en esa lectura" [133]. E igualmente repetiría en un artículo de 1924, ya en la plenitud de su comprensión crítica: "Los clásicos son un oasis" [134]. Y con este título —*El oasis de los clásicos*— se publicó una antología de la crítica azoriniana en 1952. Comentándolo, escribía José Luis Cano: "En ese oasis, ganado por su fresco manantial, por su

verde y dulce sombra, se ha detenido 'Azorín' una y mil veces a beber y a soñar. A beber el agua pura y honda de los clásicos y a soñar con ellos"[135]. Así nos evoca un escritor en la minucia cotidiana, o saborea un verso o una breve descripción, poniendo el alma que todo lo anima y recrea como en las páginas de sus novelas. Un glosador o comentador de las cosas escritas con fina penetración y comprensión cada vez más amplia. Por esto, a pesar de su estilo breve y de párrafos cortos, comprende la musicalidad de la retórica, a la que es dada la lengua castellana, en una serie de grandes prosistas y compone su libro de ensayos críticos *De Granada a Castelar* sobre esta clave. Acepta que la prosa castellana es otra desde Castelar y destaca su musicalidad, acaso hasta extremos exagerados. Por ejemplo, al relacionar una frase castelarina, muy tópica, con un verso lleno de exuberancia significativa de Rubén. Pero la comprensión se abre camino en todas las direcciones. Y nos confiesa que pueden haber influido en él los escritores de brillante retórica. Comprimiéndola, claro está[136].

El arte del detalle sirve a "Azorín" para su evocación literaria o histórica. Su fina sensibilidad capta el tema visual que le evoca todo un momento de una sociedad. Así, al comentar el cuadro de la vista de Aranjuez de Velázquez y Mazo, en que un galán se inclina ante una dama para ofrecerle una flor, como en una bella escena de comedia calderoniana. En *Al margen de los clásicos,* Jorge Manrique es evocado como figura etérea, sutil, quebradiza. Ya pasando de época, nos trae recuerdos diversos: un nocturno de Chopin al piano o las finas telas de una amada desaparecida —esto último sería más propio de un tema de Villon, el coetáneo de Manrique. Y es un encanto la evocación de los amantes de la *Celestina,* inmersos en la vida cotidiana. O la comparación de algún verso de Góngora con los tonos de algún cuadro del Greco. Unas veces los primitivos, otras los autores de la Edad de Oro o los románticos, salen a las páginas de "Azorín" en sus finas evocaciones. Verso y arte de Garcilaso —"No me podrán quitar el dolorido sentir"— dan lugar a uno de sus cuadros más nostálgicos y de un arte más perfecto: *Una ciudad y un balcón,* en que el caballero protagonista a través del tiempo tiene el "dolorido sentir" de la expresión de un caballero del Greco. Una especie de "eterno retorno", acaso de origen, más o menos diluido, en el Nietzsche de sus devociones juveniles, explica "volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver, volver todo —angustias, alegrías, esperanzas— como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables" *(Las nubes)*[137]. Las evocaciones del Arcipreste, o de muchos pasajes cervantinos, están en ese intento de parar el tiempo o hacerlo vivir en nosotros. Recuerdo una curiosa evocación de fray Luis ante el cielo estrellado, que aparece parada en el correr de las edades. En el epílogo de *Los dos Luises,* 1921, nos dice el fino comentador: "He ido leyendo por placer... Después he resumido en unas pocas páginas mi sentir." Ha encontrado los párrafos de la obra más extensa de fray Luis de Granada, en que se revela un profundo amador de la naturaleza. "Azorín" se ha acordado de nombres modernos, alguno bien distante del dominico de alma franciscana. Pero no importa; los detalles comentados, las referencias sobre el estilo, le llevan de la mano y le hacen jugar con las arenillas del mar o sonreír ante las hormigas y abismarse bajo las estrellas. Y pasan de nuevo figuras diversas. Moliere, que ha citado el nombre del escritor ascético. Pero esto es lo de menos. Vuelve el escritor del XVI con su amor a los blancos lirios o las resplandecientes rosas. Y parece estar viendo al padre Granada en su celdita ínfima, despreciando honores y enamorado de las cosas más humildes. Y sigue fray Luis de León, el gran artista, con el prodigio de estilo de *La perfecta casada* o con las lecciones políticas, junto a la teología y el arte de *Los nombres de Cristo.* Comenta la política del agustino como la

más humana y más moderna posible. Y sigue una fina delectación en detalles de Garcilaso y Góngora, un justo desagravio, de la mejor modernización comprensiva, respecto a Calderón —una de las mejores visiones de acercamiento respecto al *Mágico prodigioso*—, y una excelente revisión de Ercilla.

Igualmente vemos el arte y los progresos detallísticos en *Los Quinteros y otras páginas*, 1925. Una especie de teoría del drama, a propósito —casi incidentalmente del teatro de los hermanos andaluces— para llevarnos a la propia época de Lope y a la "unidad de interés". (¡Qué lejos de las incomprensiones de años pasados!) Afirma las grandes personalidades de una serie de personajes del teatro del XVII. Y sigue el paisaje y el cuidado estilo. En "las otras páginas" sorprende una de las más bellas evocaciones de Tirso y el *Burlador* en el "castigo de Don Juan". Imitaciones de clásicos, un doble plano de dos épocas evocadas, los temas obsesivos del tiempo y de la eternidad. "Azorín" siempre el mismo, maestro ya consumado de su arte único.

El teatro de "Azorín"

Además de la novela y la crítica de "recreación", "Azorín" cultivó también con cierta extensión el teatro. Desde 1926 realizó diversos intentos y algunos logros, dentro siempre de una obra muy personal. Intentó la renovación de la escena española, con un tipo de comedia o drama que él llamó "superrealista", no al modo del movimiento de vanguardia coetáneo, francés o hispánico, sino como añadiendo una dimensión infinita al costumbrismo, actual o retrospectivo. En este teatro superrealista de "Azorín" se funden el ensueño, el misterio, la alucinación de la muerte y la obsesión del Más Allá. También aparece el tema de la ilusión del teatro, el drama dentro del drama. Comenzó con tanteos, a veces con lentitud excesiva, con morosidad poco teatral. Pero siempre con algún atisbo de interés. En *Old Spain* es el extranjero en su patria que hace pensar en el propio autor, en un "desdoblamiento de la personalidad de 'Azorín' " [138]. En *Brandy, mucho Brandy*, aparece el tema de lo irreal. Comienza lo que Díaz-Plaja ha llamado "postulación de extrarrealidad del *más allá* de tipo claramente romántico, que 'Azorín' va ahincando en su obra, acercándose más a los paisajes del sueño" [139]. *Comedia del arte*, 1927, en el año representativo de otra generación, nos da su intento de teatro en el teatro, pasando, pudiéramos decir, de Tamayo (el de *Un drama nuevo*) a una especie de Pirandello moroso, en que aún hay lentitud, diálogos monótonos y falta de movimiento en los personajes, a pesar de las finas teorías y algunos acentos fuertemente dramáticos. Al año siguiente, colaborando con Muñoz Seca, estrenó *El clamor* [140], sátira de la prensa, que produjo un gran revuelo en la crítica y que, junto a un auténtico humor, posee una pericia técnica propia del nuevo compañero de escena.

En el año anterior, 1927, fue el estreno de uno de sus mejores logros teatrales: la trilogía *Lo invisible* [141], sobre el tema del misterio y de la muerte. Al frente de la obra, "Azorín" reconoce su relación evidente con Rainer María Rilke, el gran poeta alemán tan admirado en ese tiempo, sobre todo por Carles Riba, desde el sector catalán paralelo al grupo del 27. "Azorín" recuerda las palabras deprecatorias de Rilke: "Señor, da a cada cual su muerte, su muerte adecuada, una muerte que salga verdaderamente del fondo de nuestra vida". Pero ¿es exacto lo que afirma Díaz-Plaja, que lo que Poe representa para Maeterlinck lo supone Rilke para "Azorín"? Creemos que hay bastante de Maeterlinck en el mundo de misterio azoriniano, aunque se trate de un Maeterlinck menos espiritista y más freudiano, y a la vez —aunque parezca paradójico— más aséptico. Y, desde luego, con empalmes respecto a Cocteau.

La obra consta de un *Prólogo* en acción y tres breves dramas: *La arañita en el espejo, El segador* y *Doctor Death, de tres a cinco.* No creo conseguido el efecto buscado en el *Prólogo* y hay excesiva lentitud en *La arañita,* aunque logra un tipo de belleza en el orden sentimental, al modo de estampa. La misma impresión de *El segador* es demasiado externa, un tanto maeterlinckiana, con las salvedades que anteceden. Pero *Doctor Death* es realmente una obra maestra de modo sobrio, típicamente azoriniano, pero impresionante y abismal. El mundo del misterio aparece, como animando un subconsciente a la vez de ternura y terror, dentro de un penetrante análisis psicológico. Las figuras que se hallan en la sala de espera de este *Doctor Muerte* nos traspasan de una inquietud metálica que arde en la tradición de románticos y finiseculares. Acaso deba algo a Cocteau o a *El viaje infinito,* de Sutton Vane, comentado por el mismo "Azorín", pero no obsta nada de esto a su perfección y originalidad. Algo de la obra de Vane se recuerda en un guión para radio del propio "Azorín", *Ifach,* sobre una visión ingeniosa y humorista del tema de la reencarnación, cuyos dos primeros actos son de un penetrante efecto irónico y hábilmente dramático, pero que se pierden en un tercer acto de predominio trascendental, no conseguido, y de un simbolismo ligado al paisaje concreto del peñón que da nombre a la obra.

Angelita, 1930, fue calificada por su autor de "auto sacramental". Plantea el gran problema, tan azoriniano, del tiempo, que se resuelve teatralmente de un modo hábil e ingenioso. Es el truco escénico de lo maravilloso. La sortija que posee el poder mágico de adelantarse al tiempo. Cada vez que la protagonista da una vuelta a su sortija prodigiosa, adelanta un año de su vida. Aquí, la ironía —que recuerda algún momento de *Ifach*— no excluye la angustia trágica: "La vida está cortada por espacios terribles que separan el ensueño que imaginamos de la realidad que se halla ante nuestros ojos. De pronto sentimos en el fondo de nuestro espíritu germinar el deseo." Lo imaginamos con ansia. Lo esperado, una vez cumplido, nos amarga. La ilusión se ha perdido. "Porque representa, mejor que nuestra esperanza cumplida, una etapa de nuestra vida ya caminada". En *Angelita,* el desdoblamiento de la personalidad, que obsesionara paralelamente a Unamuno, se realiza aquí al modo de "Azorín", con más truco teatral y con algún recuerdo, acaso, de Pirandello. La aparición de las tres "Ángelas" correspondiendo a tres etapas de la misma vida une lo hondo con lo ingenioso en un impresionante motivo. Y en la solución de la obra hay un anhelo de eternidad [142].

Acaso Lenormand puede haber suscitado algún motivo de "Azorín" —el Lenormand de *El tiempo es un sueño* o el *Devorador de sueños.* También se ha pensado alguna vez en Bernard Shaw, Berstein y Nicolás Evreinof. En *Cervantes o la casa encantada* aparece un clima de misterio, así como en *Farsa docente* el abrazo de realidad y fantasía. *La guerrilla* se refiere a un episodio de la guerra de la Independencia.

Paisaje y color en "Azorín"

Muchas de las notas señaladas en los géneros azorinianos llevan ya el signo revelador de la gran importancia que ofrece el paisaje en el autor y su sentido de la captación del color. Ya el descubrimiento del paisaje castellano puede decirse que es obra del 98, y en ello una parte importantísima y central corresponde a "Azorín". Pero en él también es importante la visión del paisaje levantino y de otras regiones españolas. Incluso muchas veces en el contraste está el toque preciso de la valoración. La sensibilidad siempre despierta de "Azorín", su extraordinario poder visual, sus ricas facultades de todo orden,

desde las captación de los tonos rojos de la tierra, el timbre especial de las campanas, el aroma de cedro o palo santo, confluyen en un total de paisaje. Puede una figura de su novela ser la resultante de un pueblo todo, o la definición de los matices de las cosas como la *Salvadora de Olbena*, 1944. Hasta entonces, cuánto paisaje, cuánta ciudad, cuánto matiz de color y qué amor a la Naturaleza en todos los detalles y cosas. (Recordemos su simpatía por fray Luis de Granada y la observación de los insectos, por ejemplo, en *La Voluntad.)* "Nuestro espíritu ha vibrado hondamente frente a la vieja tierra", nos dice al contemplar uno de los paisajes de Castilla. E igualmente de su lugar natal, levantino: "La quiero como si se tratara de mi propia madre y siento impresión hondísima ante un grupo de árboles, ante una roca gris que se yergue al borde del mar, ante un montón de hojas secas, amarillentas, que el viento hace jugar a lo largo de las alamedas, en el otoño..." Un personaje doctrinal dice en una de sus novelas: "Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje." Y en otro lugar: "El paisaje somos nosotros" [143]. Cada descripción es una nota de amor, muchas veces una definición sentimental. "Azorín" reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje [144].

Establece la relación entre el paisaje y el gesto, el carácter y la tradición. "Todo es sincrónico y coherente en la vida española" [145]; nuestro teatro es sereno y noble como el paisaje. El aire, el cielo, los álamos, confluyen en su visión cada vez más abarcadora de matices de un tema castellano. Así, Castilla puede ser, sencillamente, "una larga tapia blanca que en los aledaños del pueblo forma el corral de un viejo caserón..." [146]. Unas veces, el punto de partida es la observación del lugar; otras, un momento impresionista, producido por la luz o toda la atmósfera; otras, el estado de alma del escritor. Pero también puede ser la correspondencia del pasaje de un libro, un verso aislado, un tono de romance. El paisaje se refleja en estas obras literarias. También un cuadro de otra época, y en él se deleita su capacidad de captación del color. "Azorín" tiene palabras adecuadas para las diversas regiones (véase su libro *Valencia)*, pero la máxima atención está, sin duda, dedicada a Castilla, como buen escritor del 98. Unas veces se deleita en el color por el color, y así es típicamente impresionista una página de *La Voluntad* en que describe las Ventas del Espíritu Santo, junto a Madrid, y su entrada en la ciudad. Las cosas son sólo un pretexto para un derroche de color y de luz [147]. Sobre otro paisaje típico de *Tiempos y cosas*, sobre un barrio extremo de Madrid, comenta Marguerite C. Rand en su magnífico y detallado libro *Castilla en Azorín* [148]: "Los colores sombríos, los oscuros contornos de la ciudad, las negras siluetas de los cipreses, las sombras de la noche, toda una atmósfera de misterio, y también las silenciosas, fantasmagóricas figuras de enlutadas mujeres y el cementerio con sus blancas tumbas sobre la ladera de la colina... El arte es mucho más impresionista aquí que en el paisaje de *La Voluntad*." Granell observa que "Azorín" "mira la representación del mundo en su conciencia" [149], en su segunda época, y llega al fin de su obra a una perspectiva "extrahumana".

M. Rand ve "una sinfonía, una visión monumental... en el pasaje de *Doña Inés* acerca de las manos en las fábricas de Segovia" [150]. Al final de la obra, y en parte en la intermedia, nos hallamos en los paisajes soñados, la fusión de realidad y ensueño a que siempre aspiró el autor. La recreación es muchas veces el comentario de las cosas vistas ante el recuerdo literario, como, por ejemplo, en el libro de gran belleza evocadora *La ruta de Don Quijote*: "Las ciudades y las pequeñas villas de la Mancha y de las estepas castellanas que yo amo." Un efecto maravilloso se logra en los tonos blancos y neblinosos de humo al describir la cueva de Montesinos: "Un reguero de luces escalonadas

se muestra en lontananza, disipando sus resplandores rojizos las sombras, dejando ver la densa y blanca neblina de humo que ya llena la cueva." Así explica las imaginaciones de Don Quijote "como sombra o sueño". En el último período azoriniano se ha podido pensar en el realismo mágico. Así, el simbolismo de un paisaje y una evocación de santa Teresa en *El caballero inactual* —que ya tenía precedentes temáticos en *Félix Vargas*. En *La isla sin aurora* aparece, ya distintamente, el "poeta que soñaba que soñaba". Y se agrega: "Y también el novelista soñaba". Y como un nuevo Prometeo, dice: "Yo he robado la aurora para hacer don de ella, de sus esplendores, de su luz perenne, a los hombres. El lago y la nube surgen también como una delicada fantasmagoría. ¿Quién está retratado ahí, ahora? ¿Soy yo, o no soy yo?" Hasta en el motivo del perro danés sigue un ensueño sentimental y una dimensión ultraterrena. En muchas obras, los juegos de sol y nieblas, de colores vivos, de árboles en polvareda de ceniza, mantienen un sentido artístico que va del impresionismo al superrealismo.

Desde el amanecer en un pueblo castellano o levantino, "Azorín" va captando impresiones fugaces. En *Blanco en azul*, 1929, se dan juegos típicos de luz y color. El poeta es como si paladeara los matices de un amanecer. A través de diversas obras, las nubes cobran una personalidad, una dimensión, como ciertos fondos de cielo de algunos cuadros de Velázquez. Pero, a su vez, las nubes son lo huidizo, lo esfumante, lo que varía de forma, como en un cuadro informalista. En alguna ocasión son símbolo a la vez de lo perdurable y lo eterno. Tejer y destejer, en un misterio indescifrable. También las puestas de sol, las sombras envolviendo los contornos de las cosas y la noche con sus estrellas y su misteriosa palpitación. Una eternidad parece bajar interrogante de lo alto de una cima. Y pensamos en esos pueblecitos levantinos en que un blanco cementerio encalado y unos leves cipreses se hallan en la cima, como una campanada de eternidad, en el aire, sin sólidas columnas en que asentarse. "Por los sentidos entra en nosotros el mundo. Y de las sensaciones saltamos, como ahora en la noche estrellada, a lo que no puede expresarse, a lo Infinito."

La sensibilidad para el paisaje se fija otras veces en las llanuras de las anchas tierras castellanas. La Mancha puede ser un cuadro tétrico de tintas oscuras, en su primera época sobre todo, o dejarse sentir como una clara luz entre la amarillenta planicie. Los molinos "épicos" evocan el paso de Don Quijote: "La llanura ancha, la llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante, se ha extendido ante nuestra vista." Otras veces ve en la gran llanura "una lejanía de cielo radiante y una línea azul, tenuemente azul, de una línea de montañas". Otras parece extenderse "la llanura parda y solitaria de Castilla". En cambio, en Levante, en Mediodía, el ambiente total es "diáfano, límpido, claro". En la noche, la sensación de inmenso espacio hace sentir una melancolía infinita.

Ciertas novelas se perfilan en función de paisajes. En *Doña Inés*, cuando en el azul de la sierra blanquean manchitas de nieve, percibimos el aire cantarino de una sonata. Y cuando el tema de la costa cántabra nos hace ver el agua jugueteando entre piedras negras "tomadas de verdín", el "verde claro, jade, transparente", nos lleva a un poema sinfónico de Debussy. "Es impresionista la utilización del color y de la luz", nos dice Marguerite Rand en su magnífico libro, que viene a ser casi la enciclopedia de la sensibilidad de "Azorín" [151].

Quedan a veces como sensaciones supremas "el cielo y el páramo". Montañas azules, Castilla lejos del mar, solitaria y melancólica; el encanto del agua, la lluvia y la llovizna, se ofrecen a nuestros ojos como en un mágico calidoscopio. "Un toldo plomizo cubre el cielo, prestando a las calles de la ciudad un aspecto melancólico, como de día de Difuntos." En *Doña Inés*, una magnífica descripción de lluvia junto al estado de ánimo de un personaje. En la bruma

"no sabemos si existe la ciudad y existe el mundo". Dice el autor que conoce los días grises de Galicia, del país vasco, lo mismo que de Castilla o Andalucía. Y nos lleva a una fusión poemática de colores, sonidos y perfumes. Otras veces son las fuentes que concretan un paisaje: son como su alma misteriosa. Otras, el mar inmenso del levantino, que rima con la llanura inmensa de los lugares castellanos. Jardines provincianos y claustros florecidos. Las cosas más insignificantes: un pez, una paloma en raudo vuelo, un gato en un rincón o los rebaños que hacen soñar al caballero de la Triste Figura. Escalas de colores y paisaje de sonidos. "Los escritores del 98 han visto el color donde antes no se había visto." Ven a España en claroscuro. Manchas desunidas de color. Lo pintoresco. El Greco con sus tonos fuertes, violentos, evocado en Toledo, da paso al de los "colores alicantinos", "amarillos y rojos, verdes y ocres". "Colores en montones grandes a disposición del pintor." Otras veces, "panorama de ceniza, perla y plata oxidada". "Toda la gama de los grises." "En los colores del Greco hay unos matices azulinos, verdes sucios, amarillentos desleídos, que ellos solos, sin más cooperación, suscitan en nosotros estados espirituales indefinidos." Otras veces, piensa en los "grises de la última manera de Velázquez". En los modernos, "Azorín" se siente hermano de los blancos y grises de Vázquez Díaz.

Los juegos de color, el sentido del paisaje pasa por pueblos castellanos, por castillos y conjuntos monumentales, por casas solariegas. Nos duele el paso del tiempo, como una hiriente campanada. Callejuelas y rutas e iglesias y museos. Un prodigio pintado de sombras y color.

Aunque la mayor parte de las descripciones azorinianas van hacia tierras de Castilla, el artista levantino también ha captado con su sensibilidad las tierras y paisajes de sus lugares de nacimiento y juventud. Es más, seguramente la fina delectación en determinados tonos y matices se debe precisamente a la condición del hombre de Levante que va descubriendo Castilla [152].

A través de paisajes y notas visuales, se dramatiza en muchas ocasiones el problema del tiempo, que es otra de las constantes azorinianas [153]. "Azorín" es, entre sus coetáneos, el artista, el maestro de un estilo, el descubridor de una nueva sensibilidad, el novelista del detalle y el *tempo lento*, el captador de paisajes y revalorizador de los clásicos [154].

La personalidad de Antonio Machado

De los dos hermanos Machado, Antonio, por temperamento, historia y amistad, corresponde claramente al grupo del 98. Y en gran parte de su obra es su poeta. Nació Antonio Machado en Sevilla, en 1875. Pero los recuerdos de la garbosa ciudad andaluza apenas quedan en una bruma literaria:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero...

Ecos del Palacio de las Dueñas, donde vivía su padre, el folklorista Antonio Machado Álvarez, y el rumor de la fuente. Alguna vez, "imágenes de luz y de palmeras", un cielo añil, un aroma de nardo y clavel y, sobre todo, la obsesión del limonero en un huerto sombrío. Después, Madrid, la "Institución Libre de Enseñanza", los maestros, las lecturas, las funciones de teatro clásico, los ademanes de Antonio Vico y Rafael Calvo. Pero es en Soria en donde adquiere el sentido de "lo esencial castellano", para decirlo con palabras suyas, muy repetidas. Cinco años allí, en donde se casó y perdió a su esposa. Había estado en París con su hermano Manuel, pero su viaje apenas deja huella,

como no sea en el orden de la lengua y literatura de la tierra de Molière. La "agria melancolía" de la tierra soriana es la que marca una huella imborrable en el poeta, que despreciará las formas demasiado rebuscadas o sonoras. Halla una poesía esencial, acorde con el paisaje desnudo. Prefiere la actitud al virtuosismo. El valor humano es esencial en su poesía. Por eso es una definición de su estética el cuarteto de su *Retrato:*

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada.
Famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Lo humano y sencillo de su arte está en la línea del Romancero, del Jorge Manrique de las *Coplas,* como él ha reconocido en varios lugares críticos. Esto le separa claramente del grupo modernista, aun en su simbolismo, que en Antonio toma un tinte gris y profundo, distinto del prerrafaelismo rubeniano. Su primer libro, *Soledades,* se publica en 1903. De él nos dice el autor en la reedición de 1917: "Las composiciones de este primer libro... fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío... era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas,* al maestro incomparable de la forma y de la sensación... Pero yo pretendí... seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con su voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo." Creo que fui el primero o uno de los primeros en llamar a Antonio "el poeta de la generación del 98". La poesía más viva de las generaciones de posguerra sigue creyendo lo mismo. José Luis Cano nos dice: "Todos los rasgos principales de la generación del 98 están en la poesía de Machado: la revalorización del paisaje, especialmente del paisaje castellano, la angustia del tiempo, el problema del ser y el destino de España, el escepticismo, la supremacía del espíritu sobre la técnica, la melancolía de los recuerdos y los sueños" [155]. Desde 1928 hasta su muerte aparece el nuevo amor humano, que lleva el nombre poético de Guiomar, y acompaña al poeta hasta el momento de la guerra española. En mitad del camino de la vida, ese nuevo amor, para decirlo con frase suya, le pasó el pecho como "la flecha de un amor intempestivo" [156]. Machado, que había sido catedrático en Segovia y en Madrid, se traslada durante la guerra a Valencia, a Rocafort —cerca de la capital de circunstancias— y a Barcelona. Al salir de España en enero de 1939, muere en Colliure (22 de febrero), cerca de la frontera, y casi al mismo tiempo que su anciana madre, a la que acompañaba. Recientemente se le ha dedicado un emocionado homenaje en su sepultura en ese pueblo catalán, donde reposan los restos del gran poeta. Ya a los diez años de su muerte, P. L. E. [157] escribía al frente del número homenaje de "Cuadernos Hispanoamericanos": "La historia, cruel y clemente a un tiempo con los que le entregan su nombre —cruel porque poda accidentes, clemente porque depura esencias—, nos ofrece ya a todos el Antonio Machado puro, esencial, enteramente despierto a su verdadero ser". Machado era extremadamente sencillo, generoso, sin afectación alguna, y su persona respiraba bondad, esa bondad que, sin jactancia, podía él mismo atribuirse:

Y, más que un hombre al uso, que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Con su sencillez personal se hermana su poesía. "Machado se acerca a las cosas —dice Julián Marías— y apenas las toca. No las viste, no las recubre de

recursos retóricos; simplemente, nos las señala con un gesto tímido y sorprendido, que subraya su emoción o su belleza" [158]. "La ecuación poesía-vida en ningún poeta es más verdadera que en Antonio Machado, y nadie ha autenticado más que él la poesía, nadie la ha acercado tanto a la verdadera existencia", ha dicho Aranguren [159].

La formación del poeta

Interesan mucho los primeros intentos poéticos de Antonio Machado. Con el título de sus *Poesías olvidadas* ha publicado Dámaso Alonso [160] una serie muy curiosa. Unas son las composiciones que aparecieron en su edición de las *Soledades* de 1903 y que no fueron recogidas en la reedición aumentada del libro, *Soledades, galerías y otros poemas,* en 1907. De alguna ofrece las variantes en la revista "Electra", muy curiosa como primicia de los autores del 98 y modernismo y en contacto con Galdós, y hoy casi desconocida. Siguen las poesías del autor publicadas en dicha revista y en otras ("Helios", "Alma Española"), y no recogidas en ninguno de los libros de Machado. La titulada *La fuente* es claramente un tanteo, con concesiones a un modernismo que sólo sentía muy superficialmente el poeta, pero con algunos atisbos de su paisaje peculiar; por ejemplo, el tema del "limonero". En una poesía, estudiada en el citado trabajo y sí recogida en *Poesías escogidas,* de 1936, *Abril florecía frente a mi ventana,* se percibe una curiosa variante, que es una corrección. Acaso por influjo de una bella —tan bella como inexacta— poesía leve de Villaespesa, *La rueca,* en que confundía este instrumento con el huso y la devanadera [161]. Sin embargo, la primera editada era la de Villaespesa y el error pudo seguir un camino inverso. El caso es que en la reimpresión de Machado ya no aparece la *rueca que lenta giraba,* sino *el huso en su rueca — que el lino enroscaba.* Es curioso como caso de corrección y cuidado, seguramente ante la advertencia del error.

Otras poesías del aludido sector corresponden a motivos de paisaje bastante logrados, aunque con alguna desigualdad expresiva. Podemos escoger algunos versos de ambiente acertado:

Llueve. Tras el cristal de la ventana,
turbio, la tarde parda y rencorosa
se ve flotar en el paisaje yerto...

Es lástima que una imagen siguiente se estropee con el mal gusto de que "la nube lejana", "*suda* amarilla palidez de muerto"; el verbo subrayado lo creemos desacertado, y acaso por ello no fuera recogido más tarde por el autor. *Mar triste* es un poema bastante logrado e impresionante, de un tema poco repetido por el poeta. En las poesías publicadas sueltas hay un poema, *Galerías,* muy intenso y significativo. Viene a ser una fusión, muy notable, de la influencia de Bécquer con la fuerza desolada de otra generación, que ya anidaba en su propia alma:

Yo he visto mi alma en sueños...
En el etéreo espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...
Yo he visto mi alma en sueños,
cual río plateado,
de rizas ondas lentas

que fluyen dormitando...
Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado...
. . . .
. . . .
Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano,
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco.

Una "rima" que le traía el fondo de su propia alma. El ángel de alas de color ceniza que hemos dicho antes ya estaba a su lado. En otro orden, es curiosa la poesía *Luz*, dedicada a Unamuno, en que plantea el tema del actor y el escritor que tanto preocupara al maestro:

¡Lástima da tu corazón, poeta!
¿Serás acaso un histrión, un mimo
de mojigangas huecas?

Otras, breves, de "Helios", en 1904, vienen a ser también "rimas" del nuevo poeta, como la V:

Tu alma será una hoguera
en el azul invierno aterecido
para aguardar la amada primavera.

En algunos temas de la poesía de los comienzos se nota algún influjo de las notas más íntimas de paisaje de Verlaine. En algunas variantes del autor, Dámaso Alonso ve el "exquisito sentido del matiz".

Ya en plena obra del poeta, aparece una composición extraña y sugerente, comentada con entusiasmo recientemente por Luis Rosales [162]: la titulada *Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela,* del *Cancionero apócrifo* [163]. Coincide con algunos trozos en prosa de su *Juan de Mairena* y se ve que corresponde a una impresión que dejó huella en el escritor. Acaso un sueño, unido a ecos de motivos personales, tal vez subconscientes. Y también a reflejos literarios. El tema de la advertencia al verdugo: "Pero a un hidalgo no —se ahorca— se degüella", procede, sin duda, del *Alcalde de Zalamea.* El poema, estrambótico hasta el esperpento, macabro y ululante y con un fondo de ingenua ternura, es sumamente original y merece destacarse.

Antonio Machado y el grupo del 98

La formación filosófica de Antonio Machado corresponde claramente a la de los autores más típicos del grupo noventayochista: Unamuno, Baroja, "Azorín", Maeztu. Como ellos, está muy influido por Kant y por Schopenhauer, y reacciona en cierto modo contra Nietzsche. Su visión del paisaje, especialmente del castellano, está imbuida por un pesimismo esencial. Como "Azorín" o Baroja, su simpatía, en las letras castellanas, va a los primitivos, entre los que, como poeta, prefiere a Berceo:

El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
que yendo en romería acaeció en un prado,
y a quien los sabios pintan copiando un pergamino...

Su visión del cantor de los santos se aviene a su paisaje de artista del 98:

Su verso es dulce y grave: monótonas hileras,
de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y, lejos, las montañas azules de Castilla.

La "luz del corazón" que emerge del viejo poeta es la misma voz humana del cantor de Castilla, sobria y dolorida, de su momento.

El sentido regeneracionista late en poesías como *A una España joven*, en que, en 1913, evoca el *ayer* del desastre, cuando era casi adolescente —nos dice—, unido a su grupo —emplea el plural—, y era un tiempo malo, en el que adivinamos la derrota de nuestra escuadra en Cavite y Santiago,

cuando montar quisimos en pelo una quimera,
mientras la mar dormía ahíta de naufragios.

Ve su herencia de "*un siglo que vencido sin gloria se alejaba*", un tiempo de mentira para la "malherida España", junto al anuncio de un alba de esperanza. Se decían los de su grupo: "El hoy es malo, pero el mañana... es mío." Todavía ven la patria como vestida de Carnaval, "pobre, escuálida y beoda", y con un "vino malo: la sangre de su herida". Pero de todo surge una llamada a la juventud, para que vaya en busca de aventuras que la rediman. Incluso frente al comienzo de la guerra europea de 1914, su voz es una plegaria, análoga a la de la España de los noventayochistas:

¡Señor! La guerra es mala y bárbara, la guerra,
odiada de las madres, las almas entigrece;
mientras la guerra pasa, ¿quién sembrará la tierra?
¿Quién segará la espiga que junio amarillece?

La *España en paz* es saludada por el poeta, si no es una paz cobarde. Si es desdén y orgullo, es un gesto del buen Quijano, que supone el trabajo tranquilo, en razón de que, frente a la lucha fratricida, da una lección en su altar de pobreza, un signo de abrazo entre hermanos.

Los *Elogios* van hacia los maestros del 98. En primer lugar, formado en la "Institución Libre de Enseñanza", canta el franciscanismo del maestro Giner de los Ríos, tal como era visto por sus discípulos, como soñando "un nuevo florecer de España". A Unamuno le canta como *este donquijotesco Don Miguel... fuerte vasco*, que dicta lecciones de caballería y quiere despertar a su pueblo dormido, con sus sueños de la gloria tras la muerte, y su voz de fundador, que le recuerda a Loyola:

Quiere ser fundador y dice: Creo,
Dios, y adelante el ánima española...

A "Azorín" le dedica una dilatada poesía titulada *Desde mi rincón*. La *Castilla* del fino prosista es la misma del poeta; en *un libro de melancolía* llega Castilla *la bravía y la gentil, la parda y la manchega*. Su evocación recoge el paisaje y el espíritu con su especial sentido dramático:

Castilla azafranada y polvorienta,
sin montes, de arreboles purpurinos,
Castilla visionaria y soñolienta,
de llanuras, viñedos y molinos.

Los nombres de las aldeas —tan sugestivos por su propia sonoridad para Unamuno— se realzan en los versos de Machado con los nombres propios de

abolengo literario, y la evocación del jardín de Melibea y sus nubes siempre las mismas y diversas...

Y este alma de Azorín, y este alma mía
que está viendo pasar, bajo la frente,
de una España la inmensa galería,
cual pasa del ahogado en la agonía,
todo su ayer vertiginosamente...

No falta el tema del caballero triste en su balcón y el desprecio de otra España, la vulgar y sin remedio, *que juega al mus de espaldas a la muerte,* para centrarse en una fe, típica del noventayochismo también:

... una fe que nace
cuando se busca a Dios y no se alcanza,
y en el Dios que se lleva y que se hace.

El "envío" final de esta significativa poesía se remata en la pregunta que encarna una esperanza de una España que nace, *con el hacha y el fuego, a un nuevo día,* y que se evoca en el verso final, que trae reminiscencias de los amaneceres del *Poema del Cid:*

Oye cantar los gallos de la aurora.

Al cantar al erudito y poeta de Valladolid don Narciso Alonso Cortés evoca, entre arrugas en la frente, un "todavía" esperanzado. A la vez, hay como un conjuro y surge esta tristeza del pasar del tiempo y del dolor del paisaje:

El corazón del hombre con red sutil envuelve
el tiempo, como niebla de río una arboleda.
¡No mires: todo pasa. Olvida. Nada vuelve!
Y el corazón del hombre se angustia... Nada queda.

Otras estrofas revelan lo hondo del pensar y el expresarse del sobrio poeta, aun en estas composiciones casi olvidadas y sin razón.

A su vez entronca con el 98 el saludo "Al joven meditador José Ortega y Gasset", dilecto de la sabiduría, arquitecto del pensamiento que nace, evocado frente a El Escorial, llevando por fondo *las montañas del Guadarrama frío.* La poesía es muy característica del momento y de la creencia en una vinculación heterodoxa, que quiere aunar con la tradición del propio monarca del monasterio.

La temática trágica —como la España de un Solana y de cierto Valle-Inclán— aparece en *El cadalso* levemente sugerida. Pero está más en un terreno cordial, de simpatía, el canto a las cosas pequeñas, como en *Las moscas,* que parece un motivo azoriniano, puesto en verso, con emoción y ternura hasta lo trágico:

Inevitables golosas,
que ni labráis como abejas,
ni brilláis cual mariposas;
pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.

Vivanco [161] se plantea la posibilidad de un influjo de "Azorín" en la poesía de Antonio Machado. ¿Es "una influencia de la objetividad azoriniana sobre Machado, o se trata nada más que de una coincidencia en la manera de ver y sentir el paisaje?"... "Por otra parte, si comparamos a "Azorín" con Ma-

chado, vemos que éste va todavía más allá en la clarificación de la criatura literaria, que no le interesa simbolizar ni mitificar, sino sencillamente individualizar".

El paisaje castellano

Como los otros escritores del 98, Machado sintió de un modo especial el paisaje de Castilla. Él —con asociación cordial, personal—, Soria, donde profesa, donde se casa, donde muere su esposa. Muy bellamente, al final de un soneto de sus *Sueños dialogados,* nos dice cómo su verdadera patria está en tierras de Soria, y no en la Sevilla de su nacimiento e infancia:

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares,
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares...

Mi corazón está donde ha nacido
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

En un poema a su amigo José M. Palacio —hondamente comentado por Vivanco [165]— se pregunta por las señales de la primavera en las tierras castellanas tan queridas. Una emoción varonil, en una poesía desnuda de toda clase de galas externas, nos recuerda a Jorge Manrique. Y la alusión final va a las tierras donde reposa su esposa —*sube al Espino, al alto Espino...* Junto a esta emoción personal se da toda la gama del paisaje de Castilla del 98. En *A orillas del Duero* brota la queja del grupo:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora...

Versos que definen una actitud, pero que están rodeados de ese cariño al paisaje que es común a los prosistas de su generación:

¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;

decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones,
que aún van abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!

Se encuentra este poema en *Campos de Castilla,* 1912, donde se revela la plenitud del hondo lírico, de la voz humana. En la obra se da ese "simple amor a la naturaleza que en mí supera infinitamente al del arte", según nos dice. Su obra, junto al paisaje sobrio, será un "hondo meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo". Por los versos que cantan, y sobre todo a la muerte de su esposa, el paisaje lleno de espíritu de la estepa del alto Duero "ha pasado toda la vida del hombre" [166].

Campo de Soria,
donde parece que las rocas sueñan.

En los "Campos de Soria", cada detalle está en su lugar, todo visto por la mirada cordial del meditador, que a la vez posee una paleta de tonos grises como pintor del 98. Los hombres, los árboles, los animales, se sitúan

en ese fondo de conjunto, varonil y sobrio, sobre el que aletean las cigüeñas. El paisaje robusto y vigoroso se traza entre tonos fuertes de color — grises y carmín—:

Las tierras labrantías,
como retazos de estameñas pardas,
el huertecillo, el abejar, los trozos
de verde oscuro en que el merino pasta,
entre plomizos peñascales...[167]

Machado nos hace llegar a la cumbre, entre el aire sano de la sierra pura, a los picos donde hacen sus nidos las águilas, para presentarnos *Las figuras del campo sobre el cielo,* el diseño del arado, la yunta de bueyes, el hombre y la mujer, el cesto de juncos y retama de la cuna del niño, como en un cuadro de trazos vigorosos, lo más diverso de un Millet:

Bajo una nube de carmín y llama,
en el oro fluido y verdinoso
del poniente, las sombras se agigantan.

Y el cuadro de la nieve, el invierno en las tierras ásperas: el viejo acurrucado junto al fuego, la vieja hilando, la niña cosiendo *verde ribete a su estameña grana.* Emotivamente, los viejos son los padres de un arriero que se hundió en la nieve y ha dejado en el hogar un *hosco ceño, como un tachón sombrío, tal el golpe de una hacha sobre un leño.* Entre los versos en silva surgen unos octosílabos, glosando el adagio,

Soria fría, Soria pura
cabeza de Extremadura...

para dejar paso a las "Colinas plateadas", cárdenas roquedas, grises alcores, los *oscuros encinares,* los pedregales, los caminos blancos, los álamos, y

en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor!...
. . . .
Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, campos de violeta...
agria melancolía...
. . . .
¿me habéis llegado al alma
o acaso estabais en el fondo de ella?

No es que sea la nota fundamental de la poesía de Machado la "idealización de ambiente", como me ha atribuido en un interesante estudio el profundo hispanista Carlos Bo[168]. El ambiente es un tema a tono con la profundidad humana de una clase de poesía desnuda y esencial: una poesía de la soledad[169]. Más que una idealización de ambiente, hay en Machado un ambiente que se acomoda a una idea o, mejor, a una integridad humana, a una individualidad de sentimiento. Tal es el sentido esencial del paisaje castellano en el poeta.

De los romances de Alvargonzález a las lecciones de Mairena

Algunos romances cortos se hallan entre las poesías de Antonio Machado. Alguno lleno del dolor de su soledad, otro de un metafísico penetrante —*Soñé que tú me soñabas*—; algunos bellos romancillos de tipo endecha. Pero Ma-

chado crea, en un momento importante de su obra, un poema en romance a la vez profundo en la esencia humana y de raigambre tradicional, abismal, en *La tierra de Alvargonzález*. Es una aportación fundamental a la historia del romance como forma y como género. No menos que en toda su restante obra, Machado llega al romance por un camino de auténtica sinceridad: "Toda simulación de arcaísmo me parece ridícula", ha dicho en frase que recuerda a Baroja. Los romances de Antonio "no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compone y de la tierra donde se cantaron". "Mis romances miran a lo elemental humano", y —dice, localizando el tema y elevándose a la más profunda tradición— "al campo de Castilla y al libro primero de Moisés, al llamado *Génesis*". Tan elemental es el poema que casi es infrahumano y, precisamente por eso, de una terrible verdad, como la historia de Caín y Abel. Ya en la composición *Por tierras de España* evocaba al hombre situado en páramos y llanuras malditas,

por donde pasa errante la sombra de Caín.

Ahora brota la "historia", el hilo narrativo del romance, del crimen por avaricia y brutalidad esencial, en un ambiente que a la vez conmueve y descorazona, la tragedia de la herencia, que se purifica —en la poesía— por el halo emotivo de sobriedad expresiva y la fuerza del fondo de paisaje:

¡Oh tierras de Alvargonzález
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

Estos versos pertenecen al fragmento descriptivo *Es una tarde de otoño*, un admirable ejemplo emocional del sentido del paisaje dolorido, muy del 98. Machado produce en su poema efectos dramáticos, ya por contraste, ya por el movimiento de las figuras, ya por la insistencia de detalles. Puede evocarse *la hermosa tierra de España, adusta, fina y guerrera*, para contraponerse a los "campos malditos":

Páramos que cruza el lobo,
aullando a la luna clara,
de bosque a bosque, baldíos
llenos de peñas rodadas...

Mucha sangre de Caín tiene la gente labriega, nos ha dicho, pero a su vez hay una memoria de la bíblica escala de Jacob en el sueño patriarcal de la víctima. Muerte de la madre, tierras de mastín y de ovejas, arrepentimiento tardío, vuelta del hermano que fue a Indias, castigo y muerte, todo se eslabona sobriamente en una tragedia que a fuerza de elemental se eleva hasta los temas de la Biblia. "Romance original de los orígenes —define Pedro Salinas—, preocupado en lo primero del hombre, en lo primordial de su naturaleza, en su trágico destino de malquerer". Es algo más que el romance vulgar de crímenes, cantando por las plazas: "No es un crimen, es *el* crimen, el que nace con la criatura, infuso en su capacidad de mal." Con su localización tan concreta, da la impresión de "elementalidad humana, de ocurrencia terrible fuera de circunstancias de tiempo y lugar" [169 bis]. Una "auténtica obra épica —dice otro poeta más joven [170]—, desprendida y sostenida en pie por sí sola".

Muchos de los motivos de la poesía de Machado tienen correspondencias con sus apócrifos, con Abel Martín y Juan de Mairena. Hay en ellos mucho de ironía, de pasatiempo de profesor que sonríe un poco de la pedantería de un cierto ambiente o, en general, juega con los propios problemas metafísicos.

El *Juan de Mairena,* 1936, es una extraña mezcla de juegos metafísicos, confesiones, ironías y dramatismo de una problemática obsesiva de la obra del poeta [171]. Desde los supuestos apócrifos a los versos a Guiomar, tan auténticos:

Sólo tu figura
como una centella blanca
escrita en mi noche oscura

—de lo más profundo de toda su poesía—, hasta la teoría de la "otredad", que viene a ser un querer ser el otro o justificar lo otro, o las salidas de tono, casi perogrullescas, junto a atisbos críticos o metafísicos, las páginas del *Mairena* son una obra desigual e interesante, capital para comprender a Machado. Acaso su Abel Martín era el eco del hombre bueno [172], víctima de la sociedad y de su propia timidez, amparado bajo el nombre bíblico del *Génesis,* y *Juan de Mairena,* una especie de Don Juan profesoral del subconsciente, resuelto en una ironía descorazonada. Las alusiones a Lope y Calderón, en el párrafo XXXIV, lo referente a Velázquez y la figura de Espínola y determinadas referencias a Shakespeare, las alusiones a Unamuno y el 98 —en "Mairena y el 98"— y la aguda alusión a la línea "clara y transparente" de Bécquer, "enjaulador, encantador del tiempo", son ejemplos sobresalientes de lo curioso y notable del libro. De otra parte, está su teodicea, tan paradójica y entre anhelante y negativa, como la de Unamuno, a pesar de su aparente serenidad y sus toques de ironía, como en la parábola del confitero [173].

En el erotismo de Abel Martín late un reflejo del poeta hasta en la reelaboración literaria de la amada "Guiomar". En su metafísica se halla ya la paradoja de su idea de Dios creando la nada, como en el "apócrifo" soneto *Al gran cero —Cuando el ser que se es hizo la nada—*, cuyo final descorazona, como el fondo mismo de su espíritu:

Brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido...

En el *Cancionero apócrifo* de Mairena se hallan poemas funambulescos, como el comentado al comienzo de este estudio, el dedicado *A la muerte de Abel Martín* y varias composiciones a Guiomar.

Completa la obra del poeta el libro *Nuevas canciones,* compuestas entre 1917 y 1920 y publicadas en 1924. Reaparecen temas de paisaje castellano, como *Olivo solitario,* pero la nota predominante es la de composiciones ágiles, en versos cortos, cancioncillas llenas de encanto y de sabor tradicional y popular, como

Sobre el olivar
se vio a la lechuza
volar y volar...

Aparece ya su *alter ego* (aquí, José):

Dondequiera vaya,
José de Mairena
lleva su guitarra.

Su guitarra lleva
cuando va a caballo,
a la bandolera...

En muchas de estas poesías, Machado se pone en el camino del cantar popular, sabiamente elaborado, pero de corte tradicional, que llevará a una

de las formas de la poesía del 27: las *Canciones*, de García Lorca, y *La amante*, de Alberti. La fina ironía se tiñe de una emoción ingenua, como en la canción de Machado *La luna, la sombra y el bufón*. También surgen los temas preferidos, la cigüeña o la evocación de los "páramos de Soria".

Soria de montes azules,
y de yermos de violeta,
¡cuantas veces te he soñado
en esta florida vega..!

A veces, Machado se asoma a la poesía gnómica, a una especie de refrán lírico o de sentencia en verso. "La expresividad de la copla andaluza —dice Marías [174]—, con su concisión, se alía a la *sentencia* y pretende encerrar en tres o cuatro versos un saber que rezume de ellos y cree un silencio sonoro." Tanto en *Nuevas canciones* como en los "apócrifos" de Mairena se encuentra este tipo de poesía, que a veces se hace demasiado prosaica a fuerza de lapidaria.

A la vez, Machado, encariñado con el intimismo, desdeña gran parte de la poesía de la generación siguiente como incomprende lo fundamental del barroco español del XVII, aunque admire sus grandes individualidades. Pero, a pesar de algunas caídas en el vulgarismo, Machado se libra de ser absorbido totalmente por la prosa, a diferencia de un Campoamor, con cuyo ingenio cáustico y amargo ofrece algunas veces semejanza. Con razón advierte Gullón que en Machado no hay desdén a la palabra como forma, "ni culto por la palabra". "Ni Campoamor ni Mallarmé" [175]; más bien se acerca a lo que define T. S. Eliot como "una poesía que sea esencialmente poesía, sin que tenga nada de poético, poesía que se yerga sobre sus huesos desnudos, tan transparente que no veamos la poesía, sino aquello que el poeta quiere mostrarnos a través de ella..." [176].

Sus últimas poesías en la revista "Hora de España" se inspiraron unas en la guerra española, con vigor y apasionada emoción, recordando los sonetos de *Fuerteventura*, de Unamuno, pero con una melodía verbal que nunca falta a Machado; otras evocan tierras lejanas y motivos de su niñez: la gravedad castellana y la infancia andaluza. Su honda vena humana, su poesía desnuda, su dramatismo expresado con la máxima sencillez, le colocan hoy en un plano que acaso no obtuvo en su misma generación. A pesar de lo provinciano que muchas veces limita su obra, de una cierta monotonía en sus repeticiones y de ciertos fallos en el verso aforístico, la voz humana y el simbolismo elemental de las "galerías del alma", junto a su visión del paisaje, le colocan entre los primeros poetas castellanos [177].

La personalidad de Valle-Inclán. Contactos y diferencias con el grupo del 98

Don Ramón María del Valle-Inclán es una de las figuras más acusadas de cualquier período y cualquier país. Nació en Villanueva de Arosa, según parece, en 1866 [178]. Murió, también en tierras gallegas, en 1935. Se ha hecho famoso, con razón, el soneto "iconográfico" que le dedicó Rubén Darío (ambos escritores se profesaron una recíproca admiración):

Este gran Don Ramón de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura,
parece un viejo dios, altanero y esquivo,
que se animase en la frialdad de su escultura...

Queda ahí evocado como una aparición. Él mismo era como un paisaje:

Se me esfuma en radiosas visiones de poeta,
o se me rompe en un fracaso de cristales.

Con sus barbas sedosas, este gran manco de nuestro siglo paseó, por un Madrid de bohemia y de inconformismo literario y social, su figura, entre estrafalaria y genial, de hombre, en el fondo, de una extraordinaria bondad. Sus choques con la autoridad oficial dieron lugar a diversas anécdotas. El dictador don Miguel Primo de Rivera le llamó, en una nota oficiosa, "eximio escritor y extravagante ciudadano". Valle, en su independencia y su noble orgullo, se nos aparecía quijotesco de ideales, que parecían extraños y locos al mundo oficial. Colérico y generoso a la vez, intachable y aguerrido, fue la personalidad típica de una época en España. Su alma gallega, cantada en sus poesías más emotivas, patente en toda su obra, vive en él como tierra húmeda y abundante, paisaje de verdura y tramado de rías, país céltico lleno de supersticiones y dado al juego macabro con la muerte, en ironía, tragedia e ingenuidad a la vez.
Su viaje a Méjico le llenó de recuerdos y fantasías, cuyas vibraciones mágicas se evocan en *Sonata de estío* y otras obras, pero el Madrid de la bohemia de comienzos del siglo XX era su marco adecuado. Sus tertulias de café le ven como el autor a su semirretrato el marqués de Bradomín: "viejo caballero con la barba toda de nieve y capa sobre los hombros" [179]. Y el propio ambiente puede poetizarse extrañamente: "El café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco; en su fondo, con una geometría absurda extravaga el café" [180]. Al mismo tiempo, Valle se asocia al Ateneo en su época más viva y, al final de su vida, al café madrileño de la Granja del Henar. "Valle-Inclán alzaba el telón en cualquier sitio —ha dicho el poeta Juan Ramón—, se adelantaba al enemigo y al amigo y empezaba a hablar" [181]. Junto a sus anécdotas desaforadas, muchas de ellas apócrifas [182], una línea dramática siguió al gran artista hasta su muerte en su tierra nativa. Ramón Gómez de la Serna habla de "ese viaje postrimero del peregrino" que va a la vez en busca de Compostela y sus piedras mojadas por la lluvia y los bosques gallegos, pues "el alma galaica de don Ramón era un alma procesional de la Santa Compaña" [183]

La lírica de Valle-Inclán

La vinculación al modernismo en todos los géneros de la primera época de Valle-Inclán no ofrece lugar a dudas. Ya desde sus primeros pasajes de crítica se vincula a este estilo. Ve en el modernismo como "una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad". Su obra corresponde a ese intento, que él ve en muchos poetas del nuevo estilo, "que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua". No gusta del palacio frío de los parnasianos: "En mi obra he procurado únicamente hacer jardín y hacer valle; y entiendo que unos colores, unos sonidos, unas claridades de esta vida, son más que suficientes; las armonías, las melodías, he ahí todo. Dadme siempre una mujer, una fuente, una música lejana, rosas, la luna —belleza, cristal, ritmo, esencia, plata—, y os prometo una eternidad de cosas bellas", escribía en 1902 [184]. En un prólogo a un libro de esa misma fecha ve en la tendencia de su época un "refinar las sensaciones..." Cita a Gautier, Beaudelaire, Carducci y D'Annunzio, y el soneto de las vocales de Rimbaud: "Hoy percibimos gradaciones de

color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados" [185]. Este predominio de la sensación refinada, de la musicalidad y el color, entra en el más típico modernismo poético.

Su libro *Aromas de leyenda* es, en parte, una derivación musical del rubenismo, pero con sello propio, matices de follaje abundoso, ecos de la Galicia nativa del poeta:

¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,
bésame con tu alma ingenua de cantiga!...

Evocación de leyendas y notas de paisaje brumoso se dan la mano en estos versos, de inequívoco acento musical:

Como en la leyenda de aquel penitente,
un pájaro canta al pie de una fuente,
de la clara fuente de claro cristal.
Cristal de la fuente, trino cristalino,
armoniosamente se unen en un trino,
que aroman las rosas del Santo Grial.

Se evocan campos de "maizales húmedos y sonoros", caminos gallegos poblados de cruces, llenos del misterio de las consejas y del rezo de las viejas abuelitas. Muchas de las claves acaban en un cantarcillo en lengua gallega, finamente tradicional. La versificación es claramente rubeniana, como en *Página de misal:*

¡Ruiseñor! ¡Alondra! Pájaro riente
que dices tu canto al pie de la fuente,
de la fuente clara, de claro cristal...
Pájaro que dices tu canto, escondido
en el viejo roble de rosas florido,
sobre la vitela del viejo misal.

Una de las poesías más logradas es *Prosas de dos ermitaños*, típica de una estampa sacra de ese estilo, que justamente ha pasado a diversas antologías:

En la austera quietud del monte
y en la sombra de un peñascal,
nido de buitres y de cuervos
que el cielo cubren al volar,
razonaban dos ermitaños:
San Serenín y San Gundián.

El libro que sigue, *El pasajero*, está vinculado a la misma tendencia. *Alegoría, Rosa de melancolía, Cortesana de Alejandría* o *Rosa de Zoroastro* son ejemplos del estilo de una época.

En cambio, *La pipa de kif*, 1919, revela el paso hacia lo grotesco, lo acartonado, de la misma cantera que sus "esperpentos" dramáticos. Lo tragicómico hace pensar en los colores y la temática de un Solana. Pero todavía está el eco de los viejos e inmediatos modelos:

Darío me alarga en la sombra
una mano y a Poe me nombra.

La sonoridad modernista se presta a nuevas imágenes sobre un fondo de realismo convertido en caricatura:

Y en el gris de la tarde las cornetas
dan su voz como rojas llamaradas.

El término literario es ya otro, y caracteriza un cambio:

La triste sinfonía de las cosas
tiene en la tarde un grito futurista.

Bestiario o *El circo de lona* son ejemplos de esta poesía chillona, de colores brillantes o notas desgarradas, entre humor y sátira. Los temas sobre "Medinica" vienen a ser un tema noventayochista dislocado y exagerado hacia la técnica del "esperpento". La similitud con el arte de Solana se hace consciente:

Azul de Prusia son las figuras,
y de albayalde las cataduras
de los ladrones. Goyas a oscuras.
. . . .
Un bandolero — ¡qué catadura! —
cuelga la faja de su cintura.
Solana sabe de esta pintura.

En su época era un mundo nuevo, de mueca trágica, de grotesco perfil, que asomaba a la línea de formas modernistas de estos poemas, presentidas en la poesía *A Goya*, por ejemplo, del maestro Rubén. Véase esta otra tercerilla de Valle:

Faja morada, negra navaja
como los oros de la baraja.
Ruedan monedas desde su faja.

En la misma serie, *Garrote vil* es una obra maestra, poema en que se mezcla la tragedia y la burla, un pintarrajeo de negros y rojos, con ironías muy del autor:

¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo,
el tablado alzando están,
canta en el campo un cuclillo,
y las estrellas se van
al compás del estribillo:
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

De la misma manera que se va de la tragedia poética al esperpento, Valle camina de la clave lírica, modernista, al poema de cartón. Es interesante el paso del ambiente gallego al castellano, tanto en un caso como en otro. En Castilla ve una aspereza descarnada, un mundo de pesadilla, a diferencia del verde lírico y acogedor de sus tierras. Y en Madrid aparece lo que es la "España podrida" que quieren regenerar los hombres del 98.

Ante la parda tierra castellana,
se abre el verde milagro de una tierra
cristalina...

La tierra cristalina es la de su paisaje gallego. La descripción de sus tierras de origen había dado la nota de un paisaje de sabor modernista:

El campo verde de una tinta tierna,
los montes, mitos de amatista opaca,
la esfera de cristal como una eterna
voz de estrellas...

Especie de paraíso terrenal o de sueño por años y años oyendo el ave de la cantiga:

El aire por las yerbas mueve olores
de frescos paraísos eternales,
las fuentes quietas oyen a las flores
celestes conversar con sus cristales.

"Esa estampa de paraíso modernista —nos dice Laín— que alcanza el paisaje gallego en las descripciones de Valle-Inclán no es una copia de su visible realidad, sino el trasunto que las imágenes remotas, infantiles, de ese paisaje, han dejado en el alma del poeta" [186].

La Medinica de *La pipa de kif* nos lleva al mundo del esperpento. La luz de Madrid, en otra poesía, es "agria y triste":

la tapia amarilla,
color de Castilla,
da un reflejo hostil.

Estamos en un mundo análogo al de la obra dialogada *Luces de bohemia,* en que se define claramente el "esperpento" en la caricatura de un Madrid como pudiera ser visto por los hombres del 98.

Desde este campo de orientación poética aparecen nombres de las nuevas escuelas, pero vinculados a lo caricatural y lo desorbitado, como en una locura de manicomio que es a la vez sala de operaciones:

Bajo la sensación del cloroformo...
. . . .
Cubista, futurista y estridente,
por el caos febril de la modorra
Vuela la sensación, que al fin se borra,
verde mosca, zumbándome en la frente.

Las verbenas del Madrid castizo perfilan sus trapos y su olor a churros y la tosquedad hiriente de un contorno que se traza en rasgos tragicómicos:

Ingrata la luz de la tarde,
la lejanía en gris de plomo...

Histerismo, chulería, daifas y soldados, una llanura que arde, el piropo atrevido como un bramido idiota. Un cuadro como los del hermano Solana:

¡Naranjas! ¡Torrados! ¡Limones!
¡Claveles, claveles, claveles!
Encadenados, los pregones
hacen guirnaldas de babeles.

Se infla el buñuelo. La aceituna
aliñada reclama el vino,
y muerde el pueblo la moruna
rosquilla de anís y comino.

El *Fin del Carnaval* está dictado por una "musa desgreñada", como ha dicho Ramón Gómez de la Serna [187].

Por otra parte, en poesías como *Karma,* se da el deseo de una vida tranquila, en los lares nórdicos, un pazo a la vez pirámide y templo funerario, una *casa de Séneca, heroica de templanza:*

Quiero una casa edificar
como el sentido de mi vida.
Quiero en piedra mi alma dejar
erigida.

Recoge Ramón Gómez de la Serna un emotivo poema, escrito poco antes de su muerte, que revela la constante emotiva de su lirismo:

Voy caminando entre escombros.
La alforja del infortunio
agobia mis viejos hombros.

Halo de trémula albura,
un aceite de difuntos
alumbra mi noche oscura.

. . . .

Muerte bienaventurada,
toda mi esperanza cifro
en llegar a tu posada.

Valle-Inclán había dicho ya, en una conferencia de 1910, que "el artista debe mirar el paisaje con ojos de altura para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables. Conservando en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento". Y añade sobre ese sentido de lo descomunal: "Por eso hay que pintar a las figuras añadiéndoles aquello que no hayan sido. Así, un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles". Cree que "en todas las lenguas madres se revela la condición expresa de un paisaje". En el lenguaje literario, y más en el poético, "las imágenes, eternidades en la luz, sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra". Su estilo literario es muchas veces como un nuevo nacer de la palabra y de la frase: "Augura Valle —dice Laín— un castellano inédito, un idioma joven, ardiente y contenido, capaz de ceñirse a la vida del alma como una piel tersa y transparente"[189]. Valle consigue más su propósito en la prosa, ya exquisita de las *Sonatas,* ya descoyuntada y pintoresca de los *Esperpentos* y del *Ruedo ibérico,* que en su poesía. Pero ese intento desde *Aromas de leyenda,* acaso menos continuado por la falta de éxito de público, revela cómo en la lírica del gran artista se da el mismo empeño y la misma evolución que en el teatro y en la narración novelesca. Por otra parte, prosa poética es la de sus sonatas, y poemas en chafarrinones muchos pasajes del *Tirano* o la visión de la España del XIX en sus últimas novelas. Una norma poética guía al Valle-Inclán de todos los géneros literarios.

Las "Sonatas" de Valle-Inclán

Valle-Inclán es un refinado prosista, tanto en la forma como en la estructura de sus cuatro *Sonatas.* Y su fecha de composición pertenece a la etapa modernista. Es más: pudiéramos decir que marcan el momento más destacado en España de este estilo en prosa. El orden de las cuatro *Sonatas* no corresponde exactamente a la cronología: *Sonata de primavera* es de 1904; *Sonata de estío,* de 1903; *Sonata de otoño,* de 1902; *Sonata de invierno,* de 1905. Y, realmente, la culminación refinadamente decadentista se halla precisamente en la *Sonata de otoño,* como viñeta exquisita de un ambiente húmedo y melancólico, perverso y sacrílego. En las cuatro obras, el personaje central es el marqués de Bradomín, típica creación valle-inclanesca, un Don Juan a la vez de energía y de decadencia, "feo, católico y sentimental". El estilo que le sirve de marco es en cada caso como una modalidad del arte modernista. Y lo mismo el marco de fondo de cada ambiente. El neoprimitivismo de la Italia ochocentista para la *Sonata de primavera,* el tropicalismo exultante y morboso, como una ráfaga roja mejicana, en la *Sonata de estío* y en el tipo de la Niña Chole; el casón gallego, lleno de recuerdos abaciales y umbríos, en un gris de atardecer,

para la *Sonata de otoño;* la corte carlista norteña, para la *Sonata de invierno.* Bradomín es un eco estilizado del propio autor o de sus reflejos literarios y artísticos. La emoción de la pérdida del brazo, en la cuarta *Sonata,* lleva un claro recuerdo autobiográfico, varonilmente expresado. Un doble plano de energía hasta lo torrencial, y de refinado y perverso hasta lo artificioso, aparece a través de las cuatro novelas. Amado Alonso analiza la estructura de las *Sonatas* como una serie de problemas técnicos de expresión que se plantea el prosista. El tema central del protagonista se empareja con una serie de temas: el amor, la religión, la muerte, "temas permanentemente trenzados". "Los temas actúan como acorde disonante de un extraño *modo* musical en el que está instrumentada la obra entera." Yo, más que instrumentada, diría sencillamente construida. No creo que en el estilo de Valle haya un propósito orquestal, a pesar del brillantismo de la *Sonata de estío.* Por algo llama a sus obras "sonatas" y no *sinfonías,* aunque haya algo de *Sinfonía del Nuevo Mundo* en la mejicana. Pensamos más bien en sonatas para piano con una técnica que supone el paso de Debussy por la historia de la música. Las asociaciones de ciertas palabras entrañan un motivo musical. Prosa evocadora. Las palabras, las frases, están seleccionadas, y en las imágenes y comparaciones hay "una relación de armónico a tono fundamental". Los temas esenciales se prolongan en las cuatro obras. Además, "un lujo sobrio, decoroso y aristocrático; las costumbres y la vida de un privilegio de los nobles alejados de la Corte, los ocultos temblores con que la superstición nos inquieta el alma; el prestigio estético que da a las cosas y a los sucesos la venerable antigüedad: arcaico, vetusto..." Las palabras "desgastadas" adquieren aquí una especial expresividad. Un paisaje interior actúa en el centro de las cuatro obras [190]. Junto al refinamiento del estilo se puede plantear el hueco de una verdadera acción novelesca. Y así lo ha hecho Anderson Imbert. Las ve "vacías de realidad". Existiendo una unidad de construcción, y hasta la correspondencia de la vida de Bradomín y sus aventuras con las estaciones del año, estos materiales "no están elegidos para precipitar el dinamismo de una línea de acción, sino al contrario, para descomponer esa línea en puntos brillantes: cuadros vivos, estampas para los ojos, poemas en prosa". Valle-Inclán, con ojos poéticos de esteticista, ve el "mundo a lo lejos y de soslayo" [191].

Se han señalado diversas influencias en las *Sonatas:* Barbey d'Aurevilly, las *Memorias* de Casanova, D'Annunzio. Se pudieran añadir Th. Gautier, Rimbaud, Maeterlinck, acaso Sade y Lautreamont. Casares insistió mucho en los detalles reflejados [192]. Algunos motivos son más coincidencias en la literatura decadentista del fin de siglo y comienzos del XX que evidentes repeticiones. Sin embargo, pueden darse contaminaciones conscientes, que en nada rebajan el arte total del artista preciso de una prosa refinada. El arte de Valle-Inclán deja páginas representativas del estilo modernista, como ésta de la *Sonata de otoño:* "Yo bajé a reunirme con ella. Cuando descendía la escalinata me saludó arrojando como una lluvia las rosas deshojadas de su falda. Recorrimos juntos el jardín. Las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro. Los caracoles, inmóviles como los viejos paralíticos, tomaban el sol sobre los bancos de piedra. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono." Amado Alonso habla del "decoro escultórico" en las *Sonatas* [193]. Zamora ha hecho un penetrante estudio de estas obras. Las sitúa en su época como "el más logrado cuerpo de la prosa modernista en España" [194]. En su tiempo, hasta el título suponía una extrañeza. Con

abolengo de letras francesas y, en lo hispánico, de Rubén Darío. Las correspondencias de las *Sonatas* con diversos estados de vida y ánimo del marqués de Bradomín, que tienen mucho de reflejo ideal del propio autor, constituyen una especie de elegía novelada, en que un especial donjuanismo, sabio y perverso, retuerce motivos de paisaje y de arquetipo literario, de temática de la pintura y la música, en contrastes de sacrilegio y piedad, dandismo y tradición, liturgia y satanismo. Un arte o, mejor, un artificio, domina sus ciudades y sus ambientes. El mismo Zamora Vicente advierte que Valle-Inclán aún no conocía Italia directamente al escribir su *Sonata de primavera,* tan primorosamente prerrafaelista en su contorno. De temas de cuadros y, según él, con aspecto de la gallega Santiago de Compostela, urde el artista su ciudad finamente convencional [195]. "Sucesión de pórticos, arcos devanándose en su propia geometría, sobre jardines cuidados". Hasta el sendero umbrío de la *Sonata de otoño* parece aprendido en cuadros del primer Renacimiento: Carpaccio, Pollaiuolo, Mantegna. Hasta la misma corte de Estella, del pretendiente Carlos, parece una estampa medieval: "Don Carlos de Borbón y de Este es el único soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representa a los reyes en los viejos códices". En ese ambiente de nostalgia se mueve su carlismo ideológico, que da lugar —aparte otras obras— a lo más vivo y, aunque transfigurado, más próximo a la novela histórica, de todas las *Sonatas.*

En cada *Sonata,* los personajes que rodean a Bradomín están como condicionados por el paisaje y el ambiente total. Así, la familia Gaetani en la Italia de primitivismo pictórico de la *Sonata de primavera;* la niña Chole en el deseo ardiente que embebe las tierras tropicales: "Gime la brisa, riela la luna, el cielo azul turquí se torna negro, de un negro solemne, donde las estrellas adquieren una limpidez profunda. Es la noche americana de los poetas". La *Sonata de otoño,* con "la visión suavísima de "la belleza espectral" de Concha, la enferma [196], se sitúa en el pazo gallego húmedo y sombrío, entre tradicional y literario, con ecos de romanticismo y de fin de siglo. "Aquella tarde, el sol de otoño penetraba hasta el centro como la fatigada lanza de un dios antiguo." "Tras los vidrios empañados de rocío, la humosa llama de aceite iluminaba con temblona claridad de tierra mojada... Quedó la tarde en esa luz otoñal y triste que parece llena de alma." El mismo refinado impresionismo en los interiores: "En el techo, las sombras seguían el parpadeo de las bujías, que, habiendo ardido toda la noche, se apagaban consumidas en los candelabros de plata." Como ejemplo de prosa refinada y de ambiente entre decadente y exquisito, es tal vez la primera en el tiempo y la primera en significación esta *Sonata de otoño,* aunque cada una es una obra maestra en la perfección externa como obra de artífice [197].

El teatro de Valle-Inclán. De la tragedia poética al esperpento

El teatro de Valle-Inclán comienza en un ambiente claramente modernista. En sus primeros dramas se da lo exquisito y lo estilizado, a lo fin de siglo, al modo rubeniano, con estampas de emoción lírica y, a la vez, con una extraña fuerza de tragedia poética. En algunas de sus primeras farsas, la ironía juega con el tópico modernista y puede darse un conjunto especial, de una rara belleza. Por ejemplo, en *La cabeza del dragón* las acotaciones son tópicos de estilo rubeniano: "De un rosal todo florido y fragante, que mece sus ramas al viento, el príncipe Verdemar corta la rosa más hermosa y se la ofrece a la Infantina, arrodillado ante ella, recordando a un bufón de Watteau... La Infantina queda sola en el bosque, sentada al pie de un árbol lleno de nidos y

de cantos de ruiseñor. Damas y chambelanes, meninas y pajes, se retiran lentamente...”; o aún de un modo más literal en la decoración de la escena quinta: “En los jardines reales. El pavón, siempre con la cola abierta en abanico de fabulosos iris, está sobre la escalinata de mármol que decoran las rosas. Y al pie la góndola de plata con palio de marfil. Y los cisnes duales en la proa, bogando, musicales en su lirada curva. La Infantina pasea en la góndola” [108]. *La Marquesa Rosalinda,* con su delicadeza al modo rubeniano, y la llamada *Farsa italiana de la Enamorada del Rey* pertenecen a estilo análogo. En el *Preludio* lírico de *La Marquesa Rosalinda,* cuya acción pasa en el siglo XVIII, y “en un jardín con cisnes y rosas”, aparecen estrofas tan típicas del gusto modernista y rubeniano:

Soy el poeta que el tablado
puebla de trucos y babeles;
para el amor desesperado
tengo rimas de cascabeles...

. . . .

Olor de rosa y de manzana
tendrán mis versos a la vez,
como una farsa cortesana
de Versalles o de Aranjuez...

Cuando en dorados abanicos
y en esmaltadas tabaqueras,
gentiles pajes con pellicos
hacían danzar a las vaqueras...

El tema de trovadores y azafatas del *Cuento de abril,* con infantes, princesas, romance y surtidores, posee el leve matiz brumoso de una neblina gallega, al son de las *Prosas profanas* de Rubén Darío:

Se tiende la inconsútil escala del ensueño,
en el claro de luna más que en la luz del día...

De este estilo, la obra más fuerte es, sin duda, *Voces de gesta,* entre primitivismo y tragedia, aunque diluida en versos de ritmo rubeniano, en un eco triste de decadencia y fracaso, de energía que se esfuma, melancólicamente, entre la muerte y el hastío. El rey Carlino de esta tragedia, a la vez que un eco de viejos romances castellanos, parece como una idealización del alzamiento tradicionalista decimonónico, con la nostalgia de un homenaje a una causa perdida, tal como la sentía Valle. Sea cualquiera el sentimiento en que se inspira, la tragedia del rey vencido, lleno de amor a su pueblo, sencillo y venerable como un patriarca, ofrece un auténtico valor de poesía añeja.

Pero la gran creación valleinclanesca en el teatro es, antes de los más típicos “esperpentos”, la trilogía *Comedias bárbaras.* Como en las *Sonatas,* el orden no acompaña la composición. Compuso primero *Águila de blasón,* 1907; *Romance de lobos,* 1908, y, ya en plena época en que empleaba la técnica del “esperpento”, la obra que se convierte en primera parte de la trilogía —que se da por supuesta en las otras—: *Cara de plata,* 1922. En todas las *Comedias bárbaras,* la figura fundamental es don Juan Manuel Montenegro, linajudo e instintivo, a la vez patriarcal y donjuanesco, con una grandeza extraordinaria hasta en el mal, acompañado de la esposa mártir doña María y de sus hijos, retorcidos y fieros, sin la nobleza del padre —de ellos toma título *Romance de lobos*—, agrupándose escenas de todo orden, entre el misterio, el delirio sexual, la superstición y el realismo más bajo. Mezcla extraña, pero sin constituir del todo el humor trágico del “esperpento” —a pesar de las escenas repelentes de algunos momentos—, sino en un fluir más humano e incluso poético

que en el teatro acartonado de las obras siguientes. Grandeza y descenso hasta lo repugnante, oscilación entre sacrificio y sadismo, sacrilegio y rebelión satánica a lo sagrado, temas tan gallegos como la Santa Compaña del comienzo de *Romance de lobos*, o efectismos bien logrados como el intento de robo en *Águila de blasón*. Montenegro es como un viejo señor feudal de la Edad Media, situado en tierras gallegas del XIX —la localización puede comprobarse por la alusión a las guerras carlistas—, con una egolatría, más que egocentrismo, sensual y violenta, sacrílega a veces hasta la locura; y, a la vez, capaz de expiar hasta el sacrificio de su vida sus viejos pecados, en la creación acaso más poderosa del artista. Incluso superior como fuerza vital al querido Bradomín de las *Sonatas*, al que se alude en estas obras, y al que dedicó Valle unos *Coloquios románticos* en una obra dialogada especial. Montenegro —aunque algunos roces sádicos, y más los sacrílegos (sobre todo en lo tardío en la ejecución, *Cara de plata*), le relacionen con el decadentismo— ofrece una grandeza primitiva diversa del refinamiento exquisito que aún en su plenitud envuelve al marqués de las *Sonatas*. Algunos temas marginales parecen arrancados de los cuentos lúbricos y trágicos de Boccaccio y se respira un amoralismo como de figuras "más allá del bien y del mal"; pero en el fondo alienta un soplo de tragedia primitiva, desde la superstición a los sentimientos primarios, que eleva a un plano de alta tragedia toda la obra. Especialmente, las partes escritas en los años 1907 y 1908, por la suma de personajes, los tipos de las barraganas, desde la apasionada y víctima Sabelita a las otras más superficiales, los mendigos, clérigos y los hijos perversos de Montenegro, constituyen, junto al protagonista, una de las más importantes creaciones del drama poético nacional. Los motivos de la muerte y el misterio, desde lo solemne a lo supersticioso; lo repulsivo, lo macabro, la imploración ascética de sacrificio, se entrelazan entre los gritos de salvaje vitalidad de gran parte de estas comedias.

Divinas palabras es una obra titulada por el autor "tragicomedia de aldea". Los tipos de ínfima clase social y moral, mendigos, el pequeño monstruo, como un terrible "niño de Vallecas", el sacristán y su mujer liviana y sus familiares trazan una especie de danza trágica y grotesca, soez y supersticiosa, sobre los que se alzan, un poco forzadamente, los latines de las "divinas palabras" en él perdón de la mujer adúltera. La obra ha tenido un extraordinario éxito de público en sus representaciones en 1961-1962 en Madrid, en la adaptación de Torrente Ballester, dirección de José Tamayo. Se ha pensado en la modernidad de este teatro por la fusión de lo real y lo fantástico, como en Yeats o Synge, y aun en la angustia confusa del existencialismo de Sartre. La obra, aunque la consideramos muy inferior a la grandeza de las *Comedias bárbaras*, y aun quizás a alguno de los "esperpentos" más característicos, posee ese fuego poético, desde lo infrahumano a la poesía de lo supersticioso —como la visión del trasgo cabrío—, entre folklorismo gallego y paganidad céltica, de que arrancan las creaciones profundas de Valle [199]. Avaricia, lujuria y muerte se entrelazan una vez más en extraño amasijo de efectos esenciales y primarios.

Luces de bohemia es la obra donde aparece la expresión y sentido del "esperpento" y viene a ser como la deformación aplastada del ambiente del Madrid en parte modernista y en parte mísero y viciado, con la dimensión trágica que suponía la concepción del mundo de los noventayochistas. Sobre todo ello se alzan ecos autobiográficos, sátiras de época, la devoción al "maestro" Rubén Darío, los cafés y sus tertulias, los toques sociales, el vicio y el abuso de amistad, en lacerada mueca de retablo deshumanizante y pintoresco [200].

Hablando en la obra el protagonista Max Estrella con el pedantesco don Latino de Hispalis, le dice que le inmortalizará como personaje grotesco no en una tragedia, sino en un "esperpento", y agrega: "Los ultraístas son unos

farsantes. El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato." Y se aclara esta alusión a la famosa calleja de Madrid: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada." Cree Max que, en su tiempo, "España es una deformación grotesca de la civilización europea". Y siguen:

MAX.—*Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.*

DON LATINO.—*Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.*

MAX.—*Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas...*

"Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España." Sin duda, en este momento, frente a un sentido personal de la caricatura, se junta el tema propio del 98: su visión en un clima especial. Salinas dice que Valle-Inclán se pasa del lado de "los modernistas exquisitos, resguardados de lo español y de sus tragedias por las grandes vidrieras de colores de su arte preciosista", al del grupo del sentido trágico. "Resulta que se siente un día herido por el famoso dolor de España. De la herida, lo que brota es el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia de España" [201]. Aunque *Luces de bohemia* sólo sea un comienzo, la "tragedia de un pobre escritor bohemio" del grupo modernista de principios de siglo, el diálogo citado eleva la anécdota, que era sentida como en la propia persona del autor, a una visión total de la España de su tiempo.

Sin duda, una línea une todo el teatro de Valle, como toda su literatura en general. Ya atisba en las *Comedias bárbaras* la desrealización que llevará a su teatro siguiente. Como dice Salinas, "bárbaro suena a descomunal, enorme, disparatado". Y, en efecto, el "monstruo del carretón" de *Divinas palabras*, aún más que los tipos de otras obras, entra de lleno en la estética o más bien "antiestética" del esperpentismo.

A su vez, en el teatro en verso, como en los poemas de *La pipa de kif*, aparece claramente esa técnica. *La farsa y licencia de la Reina Castiza* es un ejemplo bien patente. El empleo de la forma en verso, de ritmo rubeniano, sirve de contraste efectista al juego grotesco de muñecos de un caricaturesco aguafuerte. La ironía sobre la corte isabelina, con un ridículo rey consorte, magnates extravagantes y majos castizos, se realiza en una parodia de "prosas profanas", con acotaciones de cuadro chillón, que logran un extraño y positivo efecto en escena. "La pompa se desfigura en acrobacia —comenta Salinas— y los modos de la corte en ridícula acción. Los personajes, por augustos que sean, hacen volatines y, entre burlas contorsionadas y chocarrerías, todos... actúan como muñecos apayasados" [202]. Incluso el habla de rompe y rasga, como los castizos del Avapiés, hace pensar en el género chico de López Silva. A su vez, las raíces profundas del esperpento, ya como visión picaresca del mundo, ya como caricatura de elementos nobles, pueden rastrearse en la técnica barroca de un Quevedo y después en la pintura de Goya.

Este teatro de humor trágico, con muñecos de cartón pintados con colores chillones, cómicos unas veces, otras sombríos o macabros, respira el espíritu celta del autor gallego, con sus obsesiones de misterio, en un juego alucinante de peleles que se encabritan en extraña danza de la muerte. Reunió varias de estas farsas trágicas con el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Ligazón, La rosa de papel, El embrujado, La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*. En *Martes de Carnaval* —también título significativo—: *Las galas*

del difunto, Los cuernos de Don Friolera y *La hija del capitán.* La tierra y la aldea, el dolor y la carcajada frenética, el desgarro y un vaho de superstición, alternan en esta extraña y fuertemente humana agrupación dramática. Entre el primer grupo, una de las obras, en una tradición de lo poético, pero ya en prosa, *El embrujado,* pone en intensa acción la doble temática de superstición y muerte, junto a puntos de avaricia y fondos picarescos de ciegos mendigos. Sobre todo se alza una magia elemental, brujería de Rosa Galana y profecía o adivinación elemental en el Ciego de Gondar —que al final tiene su opuesto, rápido y poético, en el Ciego de Flavia—, y frente a ello, y en el centro de su aura mágica, el señor de las tierras, don Pedro Bolaño, que ofrece algún eco del Montenegro de las *Comedias bárbaras,* aunque sin su amoralismo esencial. Este canto de superstición y muerte, de ritmo alterno, se ofrece en su conjunto como materia más noble que en otras obras desquiciadas del autor. Aun en las escenas entre mendigos se halla una cierta dignidad de lenguaje, que deliberadamente se echa por tierra en otras obras, en otros aspectos de más fuerza. Una fatalidad envuelve al protagonista de la obra y a figuras adláteres, como Anxelo, que es el verdadero "embrujado" de la acción. Una puerta se halla abierta ante el cielo estrellado. "Don Pedro Bolaño hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del destino. De fuera llegan las ráfagas de un rumor asustadizo y doloroso" [203]. Lo hierático de algunas figuras da una solemne plasticidad a la entrada de personajes: "Rompiendo por entre los sauces viene la sombra oscura del Ciego de Flavia: una figura penitente con el pecho cubierto de rosarios. No lleva criado y golpea las piedras del camino con el bordón." Nos parece presenciar un cuadro de Ribera en movimiento. El propio autor reconoce que este mundo es hermano de la pintura: "El viejo labrador [don Pedro Bolaño] aparece en la solana, sin ruido, como una sombra. Una de sus manos recoge la capa sobre el pecho. *Solamente Pantoja de la Cruz pintó figuras de tan sombrío y místico realismo*" [204].

El tema macabro en *El terno del difunto* (llamado después *Las galas del difunto*), o las pasiones disparatadas de *La cabeza del Bautista,* penetran ya claramente en la forma del puro "esperpento". Como se dice en una acotación de esta obra, "parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes parece cambiada la ley del tiempo". En estas obras, todo ríe o gime en su peculiar riqueza verbal y la creación de nuevas palabras o selección de giros populares o términos del Madrid chulesco, entre palabrotas y luces de ingenio, entre el desgarro desvergonzado o la gracia vitalizadora.

Acaso, el mejor de los "esperpentos" sea el titulado, ya desvergonzadamente, *Los cuernos de Don Friolera.* Se publicó primero en la revista "La Pluma", 1920, y en la colección de *Opera omnia,* de Valle, 1925. Es importante la fecha para localizar la acción, que se dice en "San Fernando del Cabo", "perla marina de España". Como en otras obras de doble truco escénico, consta de un corto prólogo en que la acción pasa en un guiñol de muñecos, cómicos y trágicos a la vez, como una miniatura, anticipo del extenso "esperpento" de caricatura de un caso de honra. Dos personajes contemplan el teatro de fantoches, don Manolito y don Estrafalario, y comentan: "Parece teatro napolitano. Pudiera acaso ser latino. Indudablemente, la comprensión de este humor y esta moral no es de tradición castellana" —Valle olvida aquí los pasos y entremeses y la picaresca—. "Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla". Un poco después se habla de "una forma popular judaica,

como el honor calderoniano", adelantándose a la teoría de Américo Castro, y sigue una contraposición entre la grandeza shakespeariana de estos temas y la que llama "crueldad española" con "toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe", que parece un párrafo de *En torno al casticismo,* de Unamuno. Así se da paso a la extensa dramática, que viene a ser representada por "grandes muñecos" o figuras de su "esperpento", del carabinero, la esposa frívola, el barbero Pachequín, la hija de aquéllos y, como coro de parodia, gentes del pueblo y compañeros de Cuerpo del protagonista.

El tema tradicional del honor se retuerce entre risotadas y destino fatal, entre picaresca y desgarro verbal. Don Friolera es como la caricatura trágica de un médico de su honra, fuera de su época, injertado en humor quijotesco. Observemos esta temática, que en parte aparece como reacción contra el teatro de Echegaray, en el cual incluso se exageraba el rigor del punto de honra calderoniano, y que aparece en muchos autores de esta época y la inmediata siguiente. Pensemos en varias obras del mismo Valle, sobre todo en la solución de *Divinas palabras*, o en *El curandero de su honra,* de Pérez de Ayala. La acción del "esperpento" de Valle es hábil en lo grotesco, pintoresca con rasgos de raza en figuras que parecen de cartón. Poseen éstas una extraordinaria fuerza vital y producen una extraña parodia de drama de honor, en que alterna la sátira del convencionalismo social y un hado descorazonador. El final, en que Friolera mata a su hija por equivocación, queriendo sacrificar a la esposa que cree culpable, es un desenlace terrible, propio del autor. La obra se relaciona con los viejos pasos de maridos burlados, con algún aspecto de la picaresca y con el teatro desvergonzado de muñecos, aún vivo en aldeas gallegas, de donde acaso surgió la idea de Valle, paralelo a los "títeres de Cachiporra" y teatro de Cristobita, de tierras andaluzas, que recogió poco después García Lorca. Es probable un influjo de Valle en el poeta de 1927. El desenfadado estilo y la hondura humana de estos descarnados personajes, que parecen fantoches pintados con vivos colores, llevan en lógica teatral a una extraña obra maestra, en que el autor juega con el tema y los personajes. Si en Shakespeare "criador y criatura son del mismo barro humano", dice el don Estrafalario del comienzo, "ese Bululú ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una grandeza demiúrgica".

Otra obra, *La hija del capitán,* lleva temas en algún punto semejantes a una dimensión que parece, y lo deja ver claro al final, una caricatura política.

Evolución de Valle-Inclán como novelista

Las *Sonatas* constituyen un mundo aparte, pero en ellas se percibe la evolución del arte del novelista. En la primera obra de Valle de este género, *Flor de santidad,* el refinado paisaje y el tema de las endemoniadas atestiguan a la vez eco de consejas oídas de niño y el refinamiento de la primera prosa modernista. Llama a la obra "historia milenaria" y la divide en "estancias". Peregrinos y luces crepusculares, evocaciones de Compostela y el ulular del viento. "El viento soplaba áspero y frío, no traía caricias, no llevaba aromas, marchitaba la yerba, era un aliento embrujado..." [205]. Abuelos de blancas guedejas, mujerucas encorvadas, procesiones de aldeanos, la vieja con la rueca en la cintura, pasan como una penumbrosa sucesión de estampas en una prosa sabiamente elaborada ya. "El atrio era verde y oloroso, todo cubierto de sepulturas. A espaldas de la iglesia estaba la fuente sombreada por un nogal, que acaso contaba la edad de las campanas..." "La luna se ocultaba en el horizonte, el camino oscurecía lentamente y en los pinares negros y foscos se le-

vantaba gemidor el viento..." [206]. Un arte cuidado se llena de melancolía y de aire de viejas consejas. También pensamos en las primeras prosas de Rubén Darío y en los temas de las leyendas de Bécquer, empapadas de lirismo y de misterio. El tema de las endemoniadas cierra la relación morosamente inquietante y salen por primera vez los reniegos de las bocas posesas, que parecen adivinar estilo de "esperpentos". En contraste, un rayo de sol ilumina el cuadro, pero alguna insinuación deja asomar el realismo satirizado a que jugará el escritor. Y también un aroma de extraña poesía cuando vuelven al Pazo de Brandeso la zagala, la dueña y el criado y, entre la neblina, se oye cantar el cuco. Y sigue un sonar de campanas a la luz del sol.

Las primeras narraciones cortas se recogen en *Jardín umbrío*, obra subtitulada "Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones". A su comienzo se dice que son relatos oídos a una doncella muy vieja, llamada Micaela la Galana. Aunque puede considerarse esto un artificio literario, muchos de estos breves relatos hacen el efecto de ser argumentos de consejas tradicionales, si bien la mayoría pasados por un refinado tamiz literario. Así, la anécdota de Juan Quinto, de Salnés, que aparece en otras obras de Valle, y tiene el sello de bandido héroe tradicional. Sobre el conjunto de esta serie de historietas, dice el autor que son "como si un viento silencioso y frío" evocara el "misterio candoroso y trágico" de recuerdos oídos en la infancia. La titulada *El miedo* parece un eco de leyenda de Bécquer. En una capilla sombría se oyen ruidos de huesos en una sepultura. El prior, fusión de clérigo y soldado, abre la tumba y se cerciora el temeroso testigo de que aquello fue motivado por un nido de serpientes dentro de una calavera. Ya está ahí lo macabro, pero en una actitud de lo racional frente a la superstición, que nos haría pensar en el gallego setecentista, el P. Feijoo. El ambiente de la capilla umbría, la dama y las niñas de blanco parecen un anticipo de ambientes de la *Sonata de otoño,* aunque en un tono de inocencia juvenil. Ésta es la primera página que leí de Valle —publicada en una revista, con ilustraciones—, y recuerdo la profunda impresión que me produjo. Una extraña emoción, gustando más de la forma, me produce el releerla, seguramente casi cincuenta años después. A su vez, *La adoración de los Reyes* parece una estampa modernista de tema sacro, aprendida en Rubén Darío, con incrustaciones de poesía gallega y en prosa exquisita y cuidada. *Beatriz* y *Mi hermana Antonia* tratan el tema de los endemoniados, que debió de impresionar mucho el alma céltica del autor en su niñez. La primera narración mezcla lo supersticioso con la explicación racional y el secreto escandaloso, finamente tratado en la forma. La segunda, con la localización en Santiago, se aproxima al estilo de las *Sonatas.* Algo análogo ocurre en el tropel de fantasmas y las delicadas descripciones de *Rosarito.* Ahí, don Miguel de Montenegro, hidalgo de la montaña gallega, tipo suevo, que en su juventud fue un "señorón excéntrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario", es un anuncio de las grandes figuras literarias de Valle: "Temblaba el piso bajo su andar marcial, y temblaban las arcaicas consolas, que parecían altares con su carga rococó de efigies, fanales y floreros". En su juventud había conocido a Lord Byron. Rosarito tiene también asomo de figura de *Sonatas* y no podía faltar el gato negro. *Comedia de ensueño* se titula un diálogo de cueva de ladrones, de nombres de libros de caballerías; pero *El cabecilla* es un descarnado y moroso anuncio de los temas de rebeldes [207]. El guerrillero carlista mata a su mujer, que le ha delatado. *El Rey de la Máscara* penetra en el tema de muertos y complacencias macabras que seguirá en algún episodio, desligado, pero horrible, de las *Comedias bárbaras* y continuará en los "esperpentos" [208].

Destacadas las *Sonatas* como un arte logrado y aparte, quedan narraciones como *Corte de amor,* florilegio "de honestas y nobles damas", y el grupo de

la guerra carlista, *Los cruzados de la causa, El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*. La galería de damas de la *Corte de amor* hace pensar en los ambientes de las *Sonatas*. En la historia de *Eulalia* hay páginas descriptivas de gran belleza. En *Augusta*, el ambiente sugiere un Renacimiento retrospectivo, como en la Italia artificiosa de *Sonata de primavera*. La comparación con la Gioconda se convierte en un *leitmotiv*. Por otra parte, en *La generala*, aunque en forma irónica de cuento entre Maupassant y Boccaccio, late un motivo de costumbrismo español que anuncia *El ruedo ibérico*.

En las novelas de la guerra carlista, *Los cruzados de la causa* nos presenta, en umbríos ambientes gallegos, a héroes tan típicos de Valle como Bradomín maduro, perdido el brazo, como en época siguiente a la *Sonata de invierno*, y a Montenegro, patriarcal e indomable. Canónigos y monjas, busca de armas en un convento por los liberales, la muerte de un marinero, que deserta de éstos por las quejas de la madre, y un fracasado envío de pertrechos de guerra a los carlistas, desfilan en una novela de prosa cuidada, en que el viento, el mar y la lluvia parecen mecer la cantata de los caballeros de una causa ancestral y perdida. Sigue *El resplandor de la hoguera* en ambientes nórdicos de la guerra carlista y el grupo del cura Santa Cruz. Parece que las tierras del Norte dan un vigor especial al argumento, como ocurre en parte en la *Sonata de invierno*. Continúa el tema *Gerifaltes de antaño* con el vigor de un aguafuerte: "Santa Cruz volvió a caer sobre Otaín. Desde los hayedos del monte bajó como los lobos al ponerse el sol y, corriendo en silencio toda la noche, llegó a las puertas de la villa cuando cantaban los gallos del alba. Llevaba consigo cerca de mil hombres, vendimiadores y pastores, lañadores que van pregonando por los caminos y serradores que trabajan a la orilla de los ríos, carboneros que encienden hogueras en los montes y alfareros que cuecen teja en los pinares, gente sencilla y fiera como una tribu primitiva, cruel con los enemigos y devota del jefe." Al llegar al pueblo "quemaban las puertas de las casas, apaleaban a los viejos y hacían correr a las mujeres con los niños en brazos. Los soldados republicanos, sorprendidos en los alojamientos, salían despavoridos, restregándose los ojos". En el centro de este dibujo de fuertes rasgos, el diseño del cura Santa Cruz: "Era fuerte de cuerpo y menos que mediano en la estatura, con los ojos grises de aldeano desconfiado, y la barba muy basta, toda rubia y encendida. Su atavío no era sacerdotal ni guerrero. Boina azul muy pequeña, zamarra al hombro, calzón de lienzo y medias azules, bajo las cuales se descubría el músculo de las piernas. Aquel cabecilla sobrio, casto y fuerte, andaba prodigiosamente y vigilaba tanto que era imposible sorprenderle. Los que iban con él contaban que dormía con un ojo abierto, como las liebres." Se ha llegado a la acción más desnuda e intensa en las novelas de este ciclo, y, sin entrar en la técnica del "esperpento", puede notarse una tendencia a eliminar los rasgos húmedos o decadentes de la etapa anterior. Hasta en el paisaje es típica la ruptura con lo muelle o excesivamente armónico de un artificio literario: "Llovía menudo y ligero en aquella fértil tierra del Baztán. Era una cortina gris que a los prados húmedos, tendidos detrás, daba un reflejo de naranja, *agrio como una desafinación de violín*. Con aquel reflejo, sol anaranjado, armonizaban extrañas las cornetas militares tocando diana. Era agresiva la clara voz del metal en la paz aldeana y religiosa del valle." Como un gran episodio en declive se cierra el ciclo, rasgándose el velo de arte del antiguo modernista y adivinándose hogueras de bien distinto color [209].

Con *Tirano Banderas*, 1926, Valle-Inclán logra un tipo de novela que, conforme a su designación de las típicas piezas teatrales de la madurez, hay que titular "esperpéntica". El tema de América (muchos rasgos parecen referirse a México, aunque no haya una clara determinación de lugar) aparece en esta



Ramón del Valle-Inclán, por Juan de Echevarría (Museo de Arte Moderno, Madrid).

Una escena de la obra de Valle-Inclán «Divinas Palabras», interpretada, en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, por Nati Mistral y Manuel Dicenta, bajo la dirección de José Tamayo.



Valle-Inclán ante el escaparate de una librería malagueña, en 1926.

desgarrada visión tragicómica del mundo retratado en espejos cóncavos. La acción, como dice Salinas, "se coloca en un ambiente ricamente exótico, de exotismo mixto y mixtificado, que, sin embargo, da la impresión verdadera de realidad y, siendo utópico, recuerda muchos lugares de la tierra americana"[210]. El protagonista, "generalito" o cabecilla, que en algún punto recuerda a Pancho Villa y en otros al Lope de Aguirre de la Conquista en tierras de Sudamérica, está deliberadamente deformado, pero posee una intensa fuerza de arquetipo caricatural y fatal. En lo externo, sus trazos son los típicos del "esperpento" teatral. Asomado a una ventana, en que divisa el relevo de la guardia, "era siempre el garabato de un lechuzo". Otras veces suena "su paso de rata fisgona". *Tirano Banderas* se constituye en una creación de la vida de lucha y salvaje individualismo de muchos cabecillas de Hispanoamérica. Un humor trágico y zigzagueante se sobrepone a la acción novelesca, de muñecos sangrientos, de fuerzas impulsivas y primarias, de violentos contrastes. Lo macabro llega hasta el mal gusto de las piezas teatrales y lo procaz hasta lo perverso, y se extiende en farsa caricatural. Es una novela desigual y detonante, pero de una poderosa fuerza descriptiva y de inolvidables figuras dentro de su especial catadura. Algunos motivos de la Niña Chole y figuras adláteres de la *Sonata de estío* hacen pensar en esta acción de tierras americanas, de sol, fuego y dolor. Pero aquí todo se deforma en extraño gesto de *guiñol*. Salinas habla de "espeluznos", "terrores que proceden de la bárbara y elemental crueldad" de "un sátrapa de cuartel"[211].

La parte final del desenlace de la acción novelesca es una página impresionante de su desgarrado estilo: "Tirano Banderas intentó cubrir el portillo, pero las tropas se le desertaban, y tuvo que volver a encerrarse en sus cuarteles. Entonces, juzgándose perdido, mirándose sin otra compañía que la del fámulo rapabarbas, se quitó el cinto de las pistolas y, salivando venenosos verdes, se lo entregó. 'El licenciadito concertista será oportuno que nos acompañe en el viaje a los infiernos.' Busca a su hija y le dice, escuchando voces de loca: 'Hija mía, no habés vos servido para casada y gran señora, como pensaba este pecador que horita se ve en el trance de quitarte la vida que te dio hace veinte años. No es justo quedés en el mundo para que te gocen los enemigos de tu padre y te baldonen llamándote hija del chingado Banderas.' Oyendo tal, suplicaban las mucamas que tenían a la loca en custodia. Tirano Banderas las golpeó en la cara. 'Si os dejo con vida es porque habéis de amortajármela como un ángel.' Sacó del pecho un puñal, tomó a la hija de los cabellos para asegurarla y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas." Al final muere el mismo Banderas a tiros de los rebeldes, como muñeco trágico que cae junto a las bambalinas de su guiñol.

Decía Eugenio Montes[212] que las primeras obras de Valle dejaban "una añoranza antigua de nobleza perdida" y que por ello mismo en su etapa de madurez convierte el mundo "en burla e injuria contra lo desarraigado". Es como una "actitud aristocrática de una época sin nobleza y predestinada a quedarse incluso sin pueblo, en el sentido costumbrista y diferencial". Y había dicho que Valle escribe "entre la retórica y la camilla, retorciéndola a aquélla el cuello y dándole un puntapié a ésta". Y Torrente Ballester ve que entre las figuras de Valle, aunque son máscaras y "títeres nada más", puede entre ellas sonar un gemido de voz humana. En el caso del *Tirano* lo oímos en el episodio del indio Zacarías[213].

La riqueza de vocabulario de *Tirano* contribuye a sus efectos literarios y paródicos[214]. Mucho de este procedimiento, expresión, trazos descriptivos, venía de obras anteriores, como *La pipa de kif*. El circo Harris de *Tirano* supone una temática desarrollada: "El circo Harris, entre ramajes y arcos voltaicos, abría su parasol de lona morena y diáfana. Parejas de gendarmes decoraban con

rítmicos paseos las iluminadas puertas, y los lacios bigotes, y las mandíbulas encuadradas por las guerrilleras, tenían el espavento de carátulas chinas". Cuando se describe a Banderas sentenciando, "sobre la cal de los muros, daban sus espantos malas pinturas de martirios, purgatorios, catafalcos y demonios verdes". Los compadritos discutiendo sobre la sentencia que se les confía, entre los que asoma el licenciado Carrillo "su mueca de zorro propia de buen curial", siguen en el mismo áspero cromo. O el Tirano mirando el cielo con su catalejo: "Tenía blanca de luna la calavera". O la aparición de la hija loca, de tan triste sino, "aguzados los ojos como montés alimaña", "encamisada y pelona": "sellaba un enigma cruel su máscara de ídolo" [215].

El ruedo ibérico es, en la última producción de Valle, la aplicación de una técnica análoga a la historia española del siglo XIX. Publicó de esta serie *La corte de los milagros*, 1927, y *¡Viva mi dueño!*, 1928. El reinado de Isabel II, que ya se adivinaba más o menos desfigurado, y también caricatural y casi esperpéntico, en la *Farsa y licencia de la reina castiza*, aparece ahora declaradamente en estas caricaturas de novela histórica. Escoge los "amenes de un reinado", los finales de la época isabelina, con sus políticos y militares, su camarilla y el eco de un pueblo chulesco o apicarado, de rasgos a veces trágicos en lo granguiñolesco. En el pueblo verá el autor "un ancho villar de moros renegados" y sus fiestas como "un alarde berebere, pólvora y hartazgo, vinos y puñaladas..., polvo de trillas y moscas tabaneras". En el Congreso de la Corte destacan "uniformes y cruces, levitas y calvas. El conde de San Luis dormita en la Presidencia. Velan a los costados anacrónicos bigardones con porras de plata y dalmáticas de teatro". Los diputados "desvalijan sus pupitres de plumas, de papel y de obleas". "Todo lo abigarrado de esa España —dice Salinas—, sus cabos de riqueza y pobretería, su entrevero de mugre y colorismo, de bambolla y desgarro, está vuelto lenguaje descriptivo... Se dan las mayores alturas que alcanzó Valle en punto a plasticidad, a policromía, a la audacia de uso de toda clase de elementos pintorescos, superando milagrosamente la vulgaridad del cromo, a fuerza de usar sin tasa, pero con genial tino, el chafarrinón, el tizne, la estridencia y las pinceladas de brocha gorda" [216]. Un ejemplo de este estilo se da en *¡Viva mi dueño!* al describir el público que va a una corrida real. En estas obras, el mundo novelescohistórico de un Galdós, por ejemplo, a pesar de sus preferencias y antipatías, ha perdido su base de objetividad para convertirse en tremendo y pintoresco juego de muñecos pintarrajeados. Se ha pensado en las caricaturas trágicas de estamentos sociales de un Quevedo, en nuestro XVII; y a ello y a ciertos tonos coloristas de algunos entremeses pueden referirse en lo retrospectivo los ademanes de estas novelas. Salinas cree que, por la visión esperpéntica de España, Valle se incorpora a la generación del 98. Pero esto es sólo aceptable en parte. La caricatura política está más hacia la España del final de Alfonso XIII, aunque no pase en ella la acción valleinclanesca, que respecto a la actitud en torno al desastre de la guerra con los Estados Unidos. Lo que puede haber de alusión velada o prefigurada de esta época, en las novelas del *Ruedo ibérico*, se parece más bien al 98 en la segunda veintena del siglo XX. Por ejemplo, algunas poesías desgarradas de los libros de Unamuno *De Fuerteventura a París* o *Romancero del destierro*. Como en ellas, es más la corrosión negativa que el intento de regeneración del fin de la centuria pasada. A lo sumo sería como una caricatura comicotrágica de lo que pudo haber sido parte de la temática del 98. Por otra parte, este tipo de novela o drama se acerca a técnicas nuevas y revela sobre todo a un complejo artista, a diferencia de la sencillez de estilo de todo el grupo del 98. A su vez, este otro tipo de "deshumanización" por lo oblongo y chillón da por supuesto el arte del estilista del ciclo del modernismo en verso y prosa. Como dice A. Zamora Vicente, que en otros aspectos

coincide con Salinas, al lanzarse Valle por caminos nuevos hay que partir de su arte exquisito y señorial de la primera época. Más que caminos nuevos, son "reencontrados". Recuerdan la línea de un Quevedo o un Goya y, en su tiempo, Solana. Cambió "en un giro rotundo, pero firmemente arraigado en su bagaje anterior" [217].

Valle, en su doble plano modernista y "esperpéntico" en teatro y novela, es, además del mayor artista de su primer estilo en España, el gran creador de un mundo que, de la sátira politicosocial, lleva a una actitud angustiada y terrible ante la vida y la historia que le une con la literatura del medio siglo en que estamos. No cabe un elogio mayor al gran artista gallego y universal.

EL TEATRO

Jacinto Benavente: su personalidad

Coincidente con la generación del 98, y considerado por muchos críticos como parte destacada del grupo, Jacinto Benavente (1866-1954) ocupa un lugar aparte. Corresponde más bien a una continuidad con el realismo, con ciertos entronques con la modalidad modernista. Nace y muere en Madrid, y con la capital de España está en íntima y total relación. Desde sus primeros triunfos teatrales se adueña de su público y viene a ser el dramaturgo del tipo medio de la alta sociedad, a la que a veces zahiere y a la que supera. Era hijo del doctor don Mariano Benavente, especialista en pediatría; estudió, en parte, Derecho en la Universidad Central. Viajó por diversos países de Europa, pero fue en Francia donde encontró su ambiente más adecuado. Muy conocedor de la literatura francesa, en especial de su teatro, aunque sin gran sentido de selección. Sin embargo, revela admiración e influjo de las grandes figuras del teatro universal, como Shakespeare y Molière, de los que hizo arreglos para la escena española. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1912, en la vacante de Menéndez Pelayo. Obtuvo el Premio Nobel en 1922. Su primer éxito fue *El nido ajeno* (1894), que perfila una nueva forma de teatro, de tipo íntimo, casero y conversacional, a diferencia de los ademanes desorbitados del efectismo de Echegaray. Pudo tener un precedente en el género modesto de un Enrique Gaspar, también abierto a las influencias europeas de tipo medio [1]. *La comida de las fieras* nos lleva al Benavente de la misma fecha del 98. Pero su primera obra había sido un volumen poético, *Versos*, de 1893. Un año después publica su *Teatro fantástico*, colección de breves esbozos dramáticos, algunos de tono poético, pero en prosa. Dirige revistas y colabora con los intelectuales de su generación, que le tienen en alta estima. Manuel Bueno ve en él al dramaturgo que se pone a tono con Europa y lo relaciona con las letras francesas. Un gran éxito es *La noche del sábado* (1903). Ángel Lázaro consideraba que Benavente era a los treinta y dos años figura importante del Madrid literario. Describe su figura "menuda, magra", sus "bigotes de largas y retorcidas guías", su cigarro en la mano y una sonrisa bondadosa. En su ironía, otros veían una indiferencia moral o el comentario festivo o mordaz a la vida y la sociedad. Pero acaso sea lo más cierto la "línea de amargura y serenidad" [2].

En 1909 estrena *Los intereses creados*, su comedia más acabada y que más resiste el paso del tiempo. De un año antes es *Señora Ama*, y de 1913, *La malquerida*, para citar sus obras maestras. Pero a través de su larga producción mantiene su estilo propio y sigue obteniendo éxitos. *Pepa Doncel* es de 1928, y *Vidas cruzadas*, de 1931. Después de la guerra española obtiene nuevos éxitos

con la comedia *Lo increíble* y con el drama *La Infanzona*. En algunos de sus ataques —como respecto a las corridas de toros—, así como en cierto sentido regeneracionista, coincide con los hombres del 98. Acaso algunas expresiones nos llevan a coincidencias, como en este ataque a lo anárquico del carácter español, de un libro de 1914: "Cada español es un Yo rebelde y satánico. Así, no podemos vivir siquiera en un solo infierno. Necesitamos un infierno para cada uno. Un solo infierno ya indicaría cierta unidad de aspiraciones" [3]. Aunque tardío, el tema de *La ciudad alegre y confiada* hace pensar en la mentalidad noventayochista y, en otro orden, el sentido de aldea castellana de *Señora Ama*. Por otra parte, en las palabras del Capitán en las primeras escenas de *Los intereses creados* parece advertirse el sentido de la crítica y amargura del desastre: "Porque fuimos vencidos en las últimas guerras, más que por enemigos poderosos, por esos indignos traficantes que nos gobiernan y nos enviaron a defender sus intereses sin fuerzas y sin entusiasmo... ellos... ahora nos culpan a nosotros y nos maltratan y nos menosprecian, y quisieran ahorrarse la mísera soldada con que creen pagarnos..." [4]. Pero son más destacables los entronques con la modalidad modernista. Baroja, ante *Alma triunfante*, de Benavente, veía un "drama gris, triste, verdaderamente deprimente". El decadentismo de gran parte del ambiente de *La noche del sábado*, el tinte levemente poético de ciertas comedias, como *La losa de los sueños*, y sobre todo el teatro infantil, le enlazan con el modernismo, a pesar de que Benavente queda en un sector aparte de los dos grandes estilos del comienzo del siglo hispánico. Por su parte de sátira de su tiempo, le considera Torrente Ballester como "todo lo Bernard Shaw que la sociedad española tolera; con menos resonancia internacional, Benavente acuña una figura característica y hace frases cáusticas sobre personas, hechos y situaciones" [5]. Con todo, los historiadores del teatro universal contemporáneo le han tenido en alta estima. Es usual considerarle, con Pirandello, como el mayor autor latino contemporáneo [6]. Sus versiones y representaciones en los primeros decenios del siglo así lo prueban.

Benavente, a la vez que con Europa, se pone a tono con el espectador. Cree que el auditorio debe ser como una especie de colaborador del autor dramático y "que su inteligencia se adelante a nuestras aclaraciones". Ha tratado este punto en su conferencia *Psicología del autor dramático*. Su público se compenetraba con algunos de sus personajes y admiraba su estilo de conversación fina y su especie de filosofía en tono menor de la vida [7]. Él mismo veía que había dos formas de teatro en relación con el espectador: "El uno, amable, optimista, halagador de públicos burgueses; el otro, inquieto, batallador, por popular o por aristocrático" [8]. Su obra viene a ser como una síntesis de ambas posiciones [9].

Si se tienen en cuenta algunas ironías, parece como si él mismo se considerase al margen o por encima de las dos tendencias. Así en lo referente al poeta y su mundo, en el Arlequín de *Los intereses*. O en expresiones, como en la acotación de un salón de casino veraniego, "excesivamente modernista", en *El automóvil* (1902). El regionalismo castellanista de alguna obra más parece eco del realismo anterior que propiamente hermano del 98. Starkie [10] considera que *Señora Ama* es a Castilla lo que el ambiente de las principales obras de Guimerá *(Terra baixa, Maria Rosa)* es a Cataluña, lo cual es muy significativo en este aspecto. En general, Benavente crea un mundo aparte, lo que J. Garrett Underhill dice al creer que se sale de lo propiamente plástico para tender a lo aéreo o, más bien, a lo transparente [11]. Las influencias de un Lavedan, de un Maurice Donnay; los contactos, aunque sean casuales, con un Roberto Bracco, o la versión del *Richelieu*, de Edward Lytton, revelan la distancia a que está de las fuentes y lectura predilectas del grupo del 98 propiamente tal. Incluso la continuidad europeísta con direcciones modestas del XIX

español señala esta diferencia. Por ejemplo, el posible influjo de *La huelga de los hijos*, de Enrique Gaspar (1892), en la temática de *Gente conocida*, de Benavente, que data de sus comienzos (1896). Aun los recuerdos de valores más finos y hondos, como algún rasgo de la prosa de Musset y de su teatro entre poético, de sociedad media y en tono menor, aunque le pueden acercar a un aspecto del modernismo, no significan un contacto completo.

Citábamos cierta disconformidad de Baroja al hablar de *Alma triunfante*. El primer cuadro de esta obra transcurre en la sala de visitas de un sanatorio de enfermos mentales: "Al foro —se dice—, dos ventanas altas con reja, al través de las que se divisan las copas de los árboles de un jardín sombrío. Muebles severos." El ambiente y ciertas expresiones: "Como si estos cinco años hubieran pasado como un sueño...", parecen recordar actitudes del modernismo, pero el efecto total de la obra es otro. *Alma triunfante* es una de las mejores obras de Benavente y es lástima que haya quedado olvidada. El tema de la locura curada y el conflicto de un nuevo amor del marido de la enferma y de una nueva hija da lugar a un conglomerado dramático resuelto con sencillez y sobriedad, aunque no exento de crudeza. Parece como si el autor hubiese tomado un tema de Echegaray, entre la razón y la locura, y lo hubiese suavizado, pero dejando íntegro su dramatismo esencial, sin aspavientos ni rasgos descomunales. Lo trae al mundo de cada día con la lección del máximo sacrificio: "Por el dolor resucita triunfante el alma." Obra fuerte entre dos luces, entre lo agudo y lo suave, con un excelente y humano desenlace —del sacrificio— en la propia realidad, sin evasión ni tragedia de muertes o nueva inmersión en el frenesí. La figura del P. Víctor es de una gradual sabiduría, que hace pensar en la literatura neocatólica de los últimos años.

Benavente se interesó siempre por el teatro, incluso como actor, y le recordamos hasta en su vejez haciendo de Crispín en *Los intereses* o figurando en el diálogo inicial de *Aves y pájaros*. Llenó una dilatada época y, aun con las desigualdades de una obra muy extensa, realizó su papel con dignidad de importante dramaturgo. Murió con su sonrisa, entre escéptica y franciscana, de siempre, y quiso ser enterrado en un cementerio de aldea, cristianamente, en las afueras de su querido y zaherido Madrid mundano [12].

Caracteres generales del teatro benaventiano

El teatro de Benavente es de gran versatilidad. Su facilidad extraordinaria y su capacidad de adaptación asombraron desde su primera incursión en la escena. Su variedad y flexibilidad fueron apreciadas por la crítica. Él mismo nos dice en sus ensayos o crónicas *De sobremesa:* "El público quiere obras de todas clases, cuando le divierten o le emocionan. Los fracasados son los que creen que cuando su obra ha fracasado ha fracasado todo un género." Siempre le interesó el teatro como un juego y sintió simpatía por la *commedia dell'arte* y sus derivaciones, como Carlo Gozzi, sobre cuyas *fiabe* —fábulas o *feeries*— dice: "Lo fundamental de su asunto es dramático, y sobre el tono zumbón con que está tratado se percibe en los pasajes culminantes que el sentimiento dramático se sobrepone al autor y llega a convencernos" [13]. En parte del propio teatro de Benavente viene a darse esto. Aparecen obras como teatro de niños o un *impromptu* a la ligera y terminan por insinuarse en nuestros sentimientos y en nuestros gusto o en el gusto de su público. Admira al autor que sabe suscitar el interés dramático, que es incluso capaz de efectismo, y es sobre todo hombre de teatro. Es curiosa su capacidad de comprensión para las más dispares formas de arte escénico. Por ejemplo, es el único escritor de su grupo que alaba sin reservas a Echegaray, tanto en los comienzos como en

sus últimos años. Elogia sin titubeos a Galdós, al que llama "en mi opinión nuestro primer autor dramático" [14]. No presenta el complejo de rivalidad que tuvo en su tiempo el gran Lope con sus discípulos, y así exalta a Martínez Sierra y su delicada *Canción de cuna* [15]. Cuando una obra de fama universal no le convence, está presto a hacer salvedades. Es curioso su juicio, por ejemplo, sobre *La dama de las camelias,* de Dumas hijo: la obra "se cae de vieja por todos los sostenes de su armazón teatral"; pero se salva por "el aliento poético", "tiene espíritu" [16]. Por eso extraña un juicio severísimo contra Tamayo y Baus [17]. A pesar de las variaciones de la comedia benaventiana, puede decirse que en lo fundamental se señalan dos líneas: la de la obra producto de una observación costumbrista, de un sector objetivo, con punzadas más o menos satíricas a la sociedad, y el teatro de evasión, levemente idealizado, con asomos de sentido poético. Puede decirse que una cierta ironía, un cierto criticismo une los dos planos de obras e incluso cierta comprensión, que perdona o explica las debilidades y caídas, se encuentra en los dos planos. Claro que a veces el sacrificio exige un drama, que hasta puede ser sangriento. Pero es lo excepcional. Lo más corriente es que transcurra, tanto la comedia como el drama, en un aspecto que pudiéramos llamar "agridulce", según la expresión secentista de Gracián. Benavente, siempre fiel a sí mismo, lega a la escena española una comedia fina, de aspecto mundano, urbano —aunque no falte un brioso sector rural—, que puede emparentar en lo pasado con el mundo moratiniano, y acaso con el de Ruiz de Alarcón, y en lo próximo con el de Ayala. Pero el tipo de comedia que encontró —en un Gaspar, por ejemplo— lo airea con multitud de variantes y matices. Sabe entretener al público y hasta zaherir en alguna manera a una sociedad que domina y ve desde un punto de mira superior. A la vez, parece que el comediógrafo mima y ridiculiza a la sociedad con una sátira que en ocasiones semeja más francesa que española, aunque no falten raigambres de una cierta tradición. A veces emplea un lenguaje vivo y natural; otras lo complica con artificios más o menos intelectuales, que dan la sensación de falsedad esencial, incluso en verdaderos dramas de desenlace trágico, como *Sacrificios* (1901). En esta obra, Starkie veía sobre todo un refinado, un delicado pesimismo, y la comparaba con ciertos ambientes de Maeterlinck, como en *La princesse Maleine* [18]. Sin embargo, esa obra puede servir para señalar cierto aspecto de la forma dramática benaventiana. De lo poético de Maeterlinck no tiene, en realidad, nada, a pesar de su solución, que recuerda el suicidio de Ofelia en *Hamlet.* En cambio, destaca el sentido de armazón teatral, que es siempre hábil en el autor. Juega aquí sólo con cuatro personajes —Alma, Doll, Esteban y Ricardo— y llega al extremo de habilidad técnica y de situaciones posibles. Pero, a pesar de su buena construcción, la obra da la sensación de que sus personajes son pensados, demasiado intelectuales —sin que por eso tenga una dimensión que pudiéramos llamar ibseniana—, que parecen completamente falsos, así como sus problemas. Cierto es que trata el tema del conflicto de la atracción del teatro en una famosa cantante, en contraste con la felicidad que pudiera traerle la vida hogareña. Y plantea el motivo del incesto entre cuñados. Pero todo da la sensación de artificioso. Incluso el sacrificio último resulta muy forzado porque no se ha graduado el desenlace fatal. Aquí predomina lo conversacional y lo efectista, con trucos disimulados, a diferencia de otros sectores más cerca de la naturalidad. Incluso en la ironía de la sociedad, un tanto superficial y con toques fáciles, anida ya una prosa más incisiva, un cuadro más objetivo, trazado con sátira punzante, como en *La comida de las fieras,* de 1898, el año del desastre; como si la ruina y almoneda de la casa Cerinola (acaso traslado de la de Osuna) fuesen un símbolo de la crisis de todo el país. No faltan mujeres equívocas, matrimonios en situación difícil, problemas económicos y familiares y hasta

un cierto sentido caricatural del modernismo, en el teatro de guiñol del acto II, en que se representa un asunto simbólico y es pasto de las llamas [19]. A su vez, el tema del amor, que dedica Victoria al esposo sin hijos, como reconcentrando en él toda su ternura maternal frustrada, deja ver uno de los lados más emotivos del teatro de Benavente. El conjunto nos revela una sátira ingeniosa, con asomos sentimentales, que puede ser significativa en el teatro medio de Benavente. En muchas de estas obras actúa el autor ofreciendo la sucesión de *tranches de vie*, como decía Becque. De ese mismo tipo, quizá menos dramático, sea *Lo cursi* (1901), más aún estampa de época, donde en lo meramente cómico se trenzan los alfilerazos satíricos, en un aire mundano [20]. Benavente comenzó por tener un público difícil, según dice González-Blanco [21], pero al fin se adueñó de él y llegó a ser la figura consagrada e inconmovible. La unanimidad de su aceptación en España explica su admisión para el Premio Nobel, a diferencia de Galdós, que se encontró con fuerte oposición por razones politicorreligiosas. Parece que la imposición definitiva de Benavente al público data de 1905, el año de *Rosas de otoño* y de *Los malhechores del bien*. Pero la separación del gusto decimonónico, más efectista, data de antes. De *Gente conocida* (1896) dice Starkie que "es el primer producto de una reacción contra el viejo teatro romántico español, en cuanto exagerado y *bombástico* [22]. Ocupa, pues, el puesto central del teatro de este autor, y es su producción más extensa, la comedia que pudiera llamarse "de salón", que entretiene como un goce de la inteligencia, aplicada a un cuadro social en una sátira que roza y no hiere, o lastima sólo a flor de piel, como la obra aludida *Los malhechores del bien*, que aun en nuestro tiempo causa un excelente efecto, con su ambiente retrospectivo, y que hoy puede parecer más ingenua que sectaria, quedando, como vivo dramatismo, los toques satíricos sobre algo más bien inconcreto, y el carácter bien trazado del protagonista, que, con sus defectos humanos, es la única figura verdaderamente destacada, y que no deja de tener alguna virtud, como la comprensión. Benavente actúa con guante blanco, y en una ocasión nos dice: "El público puede ser lo que nosotros seamos" [23]. Hay una poderosa línea de ironía ingeniosa que va de *El nido ajeno* a *Lo increíble*, y cuyo ejemplo más bello tal vez sea *Rosas de otoño*.

En cuanto al léxico, Benavente capta el tipo medio del habla de gran ciudad, y por eso ha sido considerado por Criado de Val como un autor típico para el estudio de la sintaxis: "Es un lenguaje culto y un poco retórico el que repite Benavente, sin grandes diferencias, a lo largo de su extensísima obra" [24]. Muchas frases hechas se recogen, y hasta a veces una caricatura del hablar desfigurado de las clases chulescas o pseudoaristocráticas, o se burla del empleo inadecuado de vocablos y frases extranjeros, principalmente franceses. A veces, el juego con palabras o frases exóticas se presta al *calembour*. El mismo Benavente ha escrito contra el "lenguaje chulesco" [25]. Se burla también del decir excesivamente refinado de la sociedad "cursi" o de la aristocrática, demasiado vinculada a modas extranjeras. Hasta el modo de hablar viene a ser finamente satirizado, y en parte, aunque no muy claramente perceptible, se destaca la "falsedad" de figuras, así rebuscadas como la protagonista de *La gata de Angora*.

La sátira entre el arte y el juego infantil

La visión irónica de una sociedad cuyos defectos zahiere aparece en Benavente unas veces pura y simplemente en un ambiente realista, levemente apuntado; otras, en torno a temas de arte; otras, con ocasión de un argumento infantil. Puede servir de ejemplo de lo primero la primorosa viñeta de *Rosas*

de otoño (1905), cuando el arte del comediógrafo había logrado su sencilla y plena madurez. Anunciado el género en *El nido ajeno*, aquella otra obra es un modelo de leve trama dramática, con aire de mundo cortesano, de frívola conversación, de asomo de conflicto hondo, que, pudiéramos decir, se disuelve en el aire. Pero una comedia de 1900, *La gata de Angora*, lleva la sátira y el drama en germen en un ambiente de arte, que es muy representativo en el estilo paralelo de la moda modernista, pero que no llega a sumarse del todo a ella. La acción pasa, en el primer acto, en el estudio modesto de un pintor, en Madrid. La hermana del artista, Josefina, arregla unas flores. Es significativa la situación y el ambiente del pintor Aurelio. Su hermana le dice: "Eres el pintor de moda, el pintor de las mujeres bonitas y aristocráticas." Capta el "alma del modelo". En el retrato de una mujer, con predominio del blanco, hay "como blancuras marchitas, un otoño de blancuras que fueron pureza y ya sólo son elegancia". Un vaho, por lo tanto, de decadentismo y de fin de siglo que se transfigura, levemente, en arte. "La blancura de sociedad", de la que dice el pintor: "Me asusta porque me seduce". Por otra parte, se nos lleva a una línea, que conducirá al *comediógrafo al mundo*, que a su modo explicará el teatro infantil: "Trajes que recuerdan cuentos de hadas y de princesas". Otro pintor, su amigo, le llama "pintor exquisito", "artista domesticado", cuyo arte se "amanera". Él, en cambio, dice: "Yo prefiero mis modelos. Árboles, riscos, peñas y el cielo por fondo eterno." En cambio, en la comedia, y en los amores con una dama de la alta sociedad, que ve en ello un mero capricho y constituye la trama de la obra, hay como una "dulce tristeza". Como "una vida mediana", como el signo de "una muñeca de lujo" y el recuerdo de un motivo infantil.

Aurelio dice a esta dama (Silvia): "Cuando sentiste frío y te abrigaste con un cuello de plumas parecías una linda gata de Angora, blanca, blanca". Su actitud era "felina", pero el conjunto era "una sensación de color". El motivo iniciado, amor, celos, esfumación de una rivalidad que puede llegar a un choque sangriento, viene a ser un balanceo entre la fuerza y el inmoralismo —"la conciencia se duerme como los niños, con cualquier canción sin sentido—", y las cartas boca arriba frente a la mentira de una sociedad: "Siempre sentía el engaño a tu alrededor." Un cariño como un lujo, que deja significativamente un cuadro de exposición, sinfonía en blanco, con el título de la obra, y un desenlace como esfumado para evitar un escándalo. La verdad del auténtico amor —Josefina y el otro pintor— que encuentra sencillamente su verdad y su felicidad. Esta comedia puede dar idea bellamente significativa de un gran sector del teatro benaventiano y debería recordarse más. Juntamente obras que elevan el tono, como *Campo de armiño*, *La propia estimación* o *El collar de estrellas*, revelan los cuadros de costumbres medias, de cierta sátira contenida, de apuntamiento de algún tema intelectual o personajes íntimos de vida hacia adentro. Este tipo de drama de costumbres, con cierta sátira, y personajes que se elevan con su moral, puede llegar en su línea hasta *Lo increíble*, de su última época.

Si nos fijamos en obras que pertenecen por el argumento a su teatro infantil, encontraremos toques de ironía y una cierta sátira social, fundiendo lo poético con el mundo de la realidad. En una tan característica como *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909), los rasgos de ironía conversacional hasta parecen adelantarse a la primera época de Casona. Al salir el Príncipe Azul hay dos caminos: uno de zarzas y piedras, otro de flores. El viejo tema medieval, que apareció en "autos sacramentales", reaparece con nueva intención. La Bella esposa del Ogro, la escogida del camino áspero, la cabaña de una vieja, que supone el Príncipe que es un hada encantada, o el palacio de un Rey con las tres hijas, todo ello supone un juego con tópicos

de cuento infantil, a la vez que símbolos de vicios y virtudes que se dan en la vida cotidiana. El Ogro es el avariento de sus tierras y sus bienes; la vieja siente compasión del joven Príncipe y le libra de peligros de muerte, aunque no sea un hada sobrenatural; y así todos los personajes y ambientes. Por eso puede decir al final el protagonista: "Vi realizados todos mis sueños porque creía en ellos. Aprendí que es preciso soñar cosas bellas para realizar cosas buenas". Y corona la obra esta sentencia: "Felices los que saben hacer de la vida un bello cuento". Hay, pues, un predominio optimista, sobre un cuadro diáfano, que se da más o menos en otras piezas suyas claramente de teatro infantil, como *La cenicienta, Y va de cuento* o *La novia de nieve*. Se van dando en diferentes épocas. *Y va de cuento* (1919) ofrecía gran brillantez escénica, como de fiesta espectacular para la época de Navidad y Reyes. En el palacio de las Hadas se habla del "velo de Maya", sólo visible para los niños, que ocultará las fealdades y miserias del mundo, y si rasgan el velo, el castigo será que se convertirán en hombres antes de tiempo. En esta comedia se incorpora, entre otros elementos folklóricos, a la un tanto descosida acción, el tema nórdico del "flautista de Hamelín", que para otros fines, en su caso trágicos, había utilizado Ibsen (en *El niño Eyolf)*. En *La novia de nieve* (1934), Benavente utiliza el tema ruso de "Snegurochka", famoso por la ópera de Rimski-Korsákof y símbolo de las fuerzas de la naturaleza y del tránsito del Invierno a la Primavera. Benavente ha fundido con gran ingenio la belleza lírica y simbólica del argumento con tonos de parodia de cuadro social. En este género, el asunto de la "comedia de niños" se estructura, por la mano hábil de dramaturgo que conoce el corazón humano, junto a la técnica teatral, como materia a la vez fácil y difícil, que sabe poner en marcha sencillamente unos seres humanos que se pasean hablando por los caminos del mundo, al propio tiempo que encarnan viejas leyendas, ciertas alegorías, que parecen "moralidades" de otros tiempos puestas al día, y revelan la maestría cerebral de una inteligencia que maneja sabiamente su *guignol*. Una ironía cordial, una especie de simpatía franciscana, tiñe todos estos argumentos, a la vez que se prolonga en diversidad de asuntos en su carrera teatral.

"Los intereses creados", en el centro de la obra benaventiana

Si la obra de Benavente oscila entre dos polos: análisis costumbrista, con un sector dramático rural, y evasión poética con puntos irónicos, *Los intereses creados* corresponde al centro. Se estrenó el 7 de diciembre de 1907 en Madrid. Por lo tanto, después de *La noche del sábado* (1903), *La princesa bebé* (1904) y *Los malhechores del bien* (1905). De este modo, la tragedia entre exótica y decadentista, la comedia de aire de vals y la sátira de su peculiar Moraleda [26] estaban ya en plena marcha. *Los intereses*, con su inclusión en el ambiente de la *commedia dell'arte* del renacimiento italiano, marca una clara situación de tipo medio. Participa del ambiente de evasión retrospectiva, con sus fantoches tradicionales, y entra en el terreno de la sátira social con ribetes de ironía. Y, sobre todo, se elevará con la fuerza del amor. Este lazo humano parece dignificar y hermanar una doble corriente, en algo que es mera farsa: no mero costumbrismo amargo o negativo. El estilo en que los personajes dialogan posee, a la vez, elegancia y sobriedad. Brota su ironía de modo natural y, al parecer, fácil, sin que falte una cuidada y hasta meticulosa estructuración. El juego de personajes y el tema de intereses que se van acumulando en cada situación y con nuevas figuras va por el cauce de una intriga clara y de un arte que escapa al que asiste a la representación. La obra supera el tipo de "comedia-ballet", en que puede catalogarse un sector de fina co-

media benaventiana, como la anterior *Princesa bebé* o la siguiente de *La escuela de las princesas* (1909). Si Benavente oscilaba entre géneros diversos, tratando ya un tema a lo Ariosto [27], ya un argumento sombrío [28], *Los intereses creados* son una estampa literaria, siempre fresca y ágil, que no ha envejecido con los años. Aunque una parte de la obra penetre en el jardín brumoso del modernismo, hasta con versos, y no profundos, si bien de cierto efecto teatral, el fino guiñol arlequinesco supera lo que pudiera parecer el acercamiento a una moda. No en vano, en el fino y famoso prólogo, el recitante se acuerda del "tinglado de la antigua farsa", que evoca los nombres de Lope de Rueda, Shakespeare y Molière. En *La noche del sábado,* el artista Leonardo, dice, queriendo dar una evasión a su propio mundo decadente: "En vez de una llamarada de inspiración de una obra gigantesca, una chispa de gracia artística en cada juguete de esos". Esta frase pudiera ser una definición del sentido dramático benaventiano —aparte la situación y figura de la obra en que está—. Los muñecos teatrales de *Los intereses* parecen encerrar el símbolo de toda una sociedad, purificada por este reflejo poético o al pasar por el tamiz de la ironía. Por eso son fundamentales las palabras de Crispín, que puede ser el verdadero protagonista, en el cuadro II: "Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello... Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida". El primero será Leandro, un tanto borroso y sin carácter, cuyo papel es tradicional que lo haga una actriz. El "pícaro" realista será el propio Crispín: "Todo el arte está en separarlos de tal modo que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: "No fue mía, no fui yo, fue mi criado...". Paralelamente, Rubén Darío, al frente de sus *Cantos de vida y esperanza,* separaba en una persona el mundo de la carne y el del espíritu, el sátiro y el ave. Si parece que nos movemos en un inmoralismo, el triunfo del amor sobre los intereses y las ruindades, aunque de la mano del pícaro, nos deja una cierta evasión purificadora, que hábilmente hasta en boca de Silvia nos hablará de un camino de inmortalidad. Benavente nos dice en el prólogo que *Los intereses* es una comedia de polichinelas de asunto ajeno a la realidad, pero reconociendo que las viejas figuras guiñolescas del teatro italiano se han hecho un poco melancólicas con el tiempo. Crispín, la figura clave de la comedia, tiene un claro abolengo renacentista. Del teatro italiano procede, por ejemplo, el *Crispin rivale de son maître,* de Lesage, por el "Scappin", de Molière, y *Le legataire universel,* de Regnard. Acaso haya en la obra algún recuerdo del *Volpone,* de Ben Jonson; pero Benavente mismo ha indicado que precisamente este contacto es el más superficial. Seguramente, los traductores del coetáneo de Shakespeare recordaron la obra benaventiana y le dieron giros y matices que no estaban en la obra original. Regnard, en cambio, ofrece el propio nombre de Leandro, el amo de Crispín en Benavente. Crispín hace pensar en el gracioso de la comedia del Siglo de Oro español y en la novela picaresca. Para el "caballero de los nobles pensamientos" puede haber recordado también el nombre en la leyenda de Hero y Leandro. Polichinela, el padre de Silvia, parece proceder, en la *commedia dell'arte* italiana, del *maccus* de los mimos latinos y se convierte en un *parvenu* de turbio origen, nuevo rico y tipo del avariento, entre plautino y renacentista [29]. El Capitán y Arlequín vienen a ser como parodia del mundo de las armas y de las letras. El primero se relaciona con el capitán Matamoros o Fracassa, versión a la española del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón plautino. Pantalone de *Bancarotta,* de Goldoni, pudo ser el punto de partida del "Pantalón" benaventiano [30].

Así, con la sabiduría literaria del autor-director del pequeño teatro, los muñecos, que en su larga historia habían encarnado cualidades y vicios hu-

manos, entre gestos de bufón y argumentos de novela, parecen transfigurarse ahora, ya en el aludido desdoblamiento de Leandro-Crispín, ya en cada uno de los otros personajes. Un mínimo de trama es suficiente para el enredo escénico. La sociedad se satiriza en cada tipo y cada situación, pero sin cargar demasiado la mano, sin oscurecer al extremo el cuadro con tintas negras, dejando el desenlace, que sabe a idealista por el triunfo del amor, de las palabras de Silvia: "Desciende a veces del cielo al corazón un hilo sutil, como tejido con luz de sol y con luz de luna, el hilo del amor". Nos parece estar oyendo a la Reina de las Hadas de *Y va de cuento* u otros pasajes análogos de su teatro infantil y poético. Así, *Los intereses,* que en la escena del notario corrigiendo "comas" nos recuerda una situación semejante de Beaumarchais [31], que a veces parece sugerir el triunfo de la hipocresía o la truhanería, nos deja, con ese nimbo poético-cordial, el referido toque a un mundo espiritual. El amor "pone alas en nuestro corazón y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno, y no puede acabar cuando la farsa acaba". Un leve idealismo, pues, entre franciscano y al mismo tiempo del gusto del público burgués, explica que no parezca corrosivo gran parte del teatro benaventiano y deje como un eco trascendental a lo que casi sería una mueca picaresca de escepticismo. Crispín era casi la sustitución del caballero o galán por el pícaro, o un "teatro del mundo" sin fondo teológico. Las palabras citadas del desenlace de *Los intereses* dejan esa posibilidad abierta, aunque, comparada con nuestro gran teatro doctrinal del siglo XVII, sea bien poca cosa. De todos modos, con las limitaciones que la obra posee, es el mejor caso de finura, construcción y elegancia que nos brinda la obra benaventiana, que hasta el fin de sus días ofrece la doble vertiente de observación realista y evasión sentimental.

Del teatro rural a la tragedia

Un sector especial del teatro benaventiano se encuentra en los dramas de aldea. Uno de los mejores casos, y la obra más querida por su autor, se estrena en 1908: *Señora Ama.* La vida de pueblo, en tierras toledanas, los personajes como grupo y, en especial, la protagonista, Dominica, producen un conflicto dramático de gran sobriedad y sencillez y extremadamente humano. Este drama de la vida cotidiana, esta maternidad ansiada de la protagonista, en contraste con el "donjuanismo" del marido, Feliciano, con algunos alfilerazos críticos, que nunca faltan en el comediógrafo, dan un conjunto templado, en que el conflicto se atenúa con un desenlace feliz. La maternidad anunciada de Dominica, a la vez que atrae al hogar al mujeriego inquieto, se une a la desaparición del drama de rivalidad y honor, y todo junto lleva el signo de comprensión humana, aunque tal vez parezca un oportunismo optimista algo forzado. El tipo de Feliciano, al que su cuñado llama "gallo alborotador", está bien perfilado, aunque sea muy inferior al de la mujer que da nombre a la obra. Dominica es tal vez la figura femenina más lograda de Benavente. Su problema se ha relacionado con el de *Maternità,* de Roberto Bracco. El lenguaje de *Señora Ama,* que da la sensación de cosa viva, es el propio de los alrededores de Toledo.

Algunos años después aparece *La malquerida* (1913), que se cierra con un desenlace sangriento. El retorcido tema del pseudoincesto, del amor de la hijastra y el padrastro, en un ambiente de vida de pueblo, lleno de odios y venganzas, y también con la feminidad de la madre que se sacrifica y ofrece su sangre como una redención cristiana, se logra con fuerza impresionante. En algún aspecto ha hecho pensar en la complejidad pirandelliana del *Teatro*

dello Specchio —según Starkie—, pero el planteamiento sobre la falta de originalidad lleva a la cuestión del drama catalán de Adrià Gual, *Misteri de dolor*, anterior a *La malquerida* y conocido, sin duda, por Benavente. Hay, sí, una semejanza, pero acaso el punto de partida pudiera ser el desenlace de *Sacrificios*, antes citado, del mismo Benavente, y anterior a las dos obras. De todas maneras, aun con sus coincidencias, *Misteri de dolor* —por cierto, una excelente obra— y *La malquerida* ofrecen suficientes diferencias, entre dos formas y dos estilos. En cuanto al léxico, la obra de Benavente nos parece algo afectada y falsa; y la misma copla célebre, clave del drama, fue censurada por Cejador como pseudopopular, acaso con excesivo criticismo [32]. *La malquerida* se desenvuelve en el ambiente de los dramas misteriosos, la lucha entre el señor y el criminal a sueldo, con un fin trágicamente certero e impresionante. La pasión perversa que constituye el drama queda en cierto modo "ignorada" —en sentido inglés—, y por esto, a pesar de su superioridad trágica, como drama de motivación psicológica queda por bajo de *Señora Ama*. De todos modos, lo intenso de la acción, el sentido de terror que se impone al público, lo descarnado del tema y la habilidad con que es llevada la intriga hacen de *La malquerida* una de las obras maestras del autor.

En su última época, Benavente vuelve al tema rural con el escandaloso argumento del incesto entre hermanos en *La Infanzona*. El drama, que acaba en tragedia sangrienta, elude la motivación perversa que se descubre al final, con lo que la acción se desenvuelve entre cabildeos de pueblo, habilidades de drama conversacional, misterios sobre el carácter de la rígida protagonista, que explica su título, y el desenlace como un estallido. Esto deja sólo en el aire el escándalo, cuando la obra ha ocupado lo que pudiera haber sido una psicología patológica o brutal del antihéroe. El drama se desenvuelve alternando el misterio o las indirectas con el camino hacia el efectismo del desenlace.

En un ambiente exótico —lo más diverso de estos locales castellanos— transcurre la otra gran tragedia de Benavente, *La noche del sábado*, anterior a todas ellas, pues data de 1903. Por su fecha se comprende que ofrezca contactos con el mundo modernista. Sátira de sociedad decadente y evasión a un mundo poético de noche de brujas, o pesadilla de almas, que, más que en los tonos "negros" de Goya, hace pensar en la llovizna borrosa de un cuadro impresionista. Mundo poético con pintoresquismos borrosos hasta lo enfermizo y, a la vez, con figuras de grandeza patética, en contraste con el pasado, como la vieja Maestá. Este personaje inquietante, entre goyesco y de Delacroix, es uno de los grandes aciertos benaventianos, a pesar de su carácter episódico. La escena de la muerte del perverso príncipe Florencio, su solución en el misterio —aparentemente— y, sobre todo, la psicología de Imperia, que viene a ser el verdadero protagonista de la obra, a pesar de su excesiva frialdad intelectual, triunfando su ambición sobre el instinto maternal, constituyen un poderoso conjunto. El tema del artista, del escultor Leonardo, entre grande y empequeñecido, da también la nota de la primera época. Si en *Los intereses creados* los personajes, en su leve guiñol, reían, cantaban, brindaban o derramaban una lágrima de amor, en esta *noche* sabática de aquelarre los fantoches de la tragedia se retuercen en frenesí de torturas o se elevan del lodo y la sangre a una especie de paraíso intelectual, no menos falso que el de las drogas. Pero en todo, una hábil técnica, un arte del diálogo y ciertos caracteres, nos crean una tensión hacia el mundo de lo sublime. Es una especie de danza de brujas del fin del siglo maldito, entre alfilerazos de sátira conversacional que nunca falta en Benavente.

Pudiera decirse que la frialdad intelectual y la ternura cordial alternan en toda la obra de Benavente. En el desenlace de *Más fuerte que el amor*,

el instinto maternal que toda mujer lleva en sí es la nota predominante. Pregunta Carmen: "¿Qué vale el alma de la mujer, si no hay un alma de madre en su alma?" Pero lo pseudointelectual puede prevalecer en la sátira de la vida media provinciana de una *Pepa Doncel* (1928), que representó un gran éxito momentáneo en la sociedad española. Por otra parte, el gran dominio de la contextura teatral le llevó, por ejemplo, en 1928, a *Vidas cruzadas,* en que la variación escénica agudiza el interés fragmentario, como en una serie de primeros planos de cine. Vossler se interesó mucho por este tipo de obra. Benavente, a través de toda su producción, aunque con altibajos —como ciertas imitaciones superficiales del teatro poético de Shakespeare o las fantasías de Aristófanes—, revela una rica y variada personalidad. Si predomina en él la comedia de tipo burgués o medio es por su tendencia a que el desenlace corresponda a un sentido optimista, cordial, que procede de su amor franciscano a todas las cosas. Él mismo, al frente de *La Infanzona,* y tratándose de una de las obras más fatalistas que escribió, nos dice: "Acaso yo he visto la tragedia en pequeño, aterrado de haberla visto en grande". Sea por el sentido del "pecado original", o por cierto determinismo, que al final de la obra se puede teñir de conocimiento psicológico —como el autor afirma— al modo freudiano o, mejor, adleriano —"como voluntad de dominio determinante de las humanas acciones"—, el hecho es que, si aparece la tragedia, parece como "el disparo de la fuerza ciega". Sin duda, como en el Segismundo calderoniano, el secreto está en "dominar o dominarnos a nosotros mismos": imperativo de la voluntad sin freno, o imperativo de la voluntad refrenada por la inteligencia [33].

Al final de su vida, todavía tuvo fuerza el autor para presentar una tragedia impresionante, *Almas prisioneras,* estrenada en Madrid (26 febrero 1953). El tema de España en Indias es el ambiente para un conflicto de amor, honor, celos y, en cierto modo, incesto —la hija se casa con el que ha sido amante de su madre para evitar la venganza del padre—. Todo ocurre en acción reconcentrada, en frenesí hispanoindio de sangre, perfidia, crimen y perdón, y también en un sentido cristiano en tierras de nueva cristiandad. Es el único drama importante de ambiente de "capa y espada", aunque más que en nuestro Siglo de Oro, hace pensar en la interpretación agónica y retorcida de nuestra gran época por escritores extranjeros, especialmente franceses. La obra, concisa, esencial, terrible hasta el efectismo, pero también humana con una ternura áspera, corona con gran dignidad la producción del dramaturgo [34].

La escuela de Benavente: Linares Rivas

El costumbrismo dramático y los motivos jurídicos

Manuel Linares Rivas (1877-1938) era gallego y, aunque desarrolló su obra en Madrid, de 1904 a 1925 —época que marca el apogeo de su comedia—, hay cierta penetración de ambiente de su tierra en lo mejor de su dramática. Nació en Santiago de Compostela —la Campanela de *La garra*— y murió en La Coruña. Se dedicó a la carrera de Derecho (fue magistrado), y en varias obras típicas plantea problemas legales o, más bien, el conflicto entre el juridicismo escrito y el sentido natural o humano, que pueden estar en aparente contradicción. En la política de comienzos de siglo fue diputado y senador vitalicio. Ingresó en la Real Academia Española en 1921.

La comedia de Linares Rivas corresponde a la escuela de Benavente, especialmente a las de ambiente medio, burgués. Le falta la fina penetración irónica de las censuras sociales del maestro. Linares se queda en la superficie o

la sátira se hace tosca, aunque en su tiempo gustase al público. Pero, en cambio, llega en algunos casos a una profundidad dramática muy peculiar, como en *La garra*, que le da calidad superior a la de mero discípulo de una escuela; intensidad unida, en ese mismo caso, a la especial ambientación. Comenzó su carrera teatral con *Aires de fuera*, 1903, auténtico éxito teatral, y *El abolengo*, del siguiente año. A través de su obra refuerza la nota varonil del teatro de costumbrismo burgués, que si en los mejores momentos llega a hondura dramática, en otros cae en cierta vulgaridad. En vigor y cortado efectismo, llega en algunos casos Rivas a superar a Benavente, como en el tema del divorcio de *La garra*, en lo infantil de *El caballero lobo* o en la sátira de la vida humana, con la apariencia de muñecos de guiñol, de *Almas brujas*, tres obras de lo mejor de nuestro teatro en los comienzos de siglo. Dentro del tipo de comedia burguesa posee notable mérito *La fuerza del mal*, donde aparece un tipo de padre intransigente, vigorosamente dibujado, y una figura femenina de fina y honda humanidad. También ofrecen valor de época obras como *La espuma del champagne* y *Las zarzas del camino*. Aunque con éxito de público, predominan la vulgaridad y el tópico en alguna obra, como *Cobardías*.

Linares Rivas posee una gran habilidad teatral y, en este sentido, la maestría del oficio se halla en el terreno marcado por las comedias benaventianas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se ha alabado siempre el buen trazado escénico de Linares y su vigor dramático en situaciones que incluso bordean lo melodramático; pero, a su vez se suele echar de menos en él la fina ironía y la fresca elegancia del diálogo benaventiano. Su mérito de época ha quedado transformado en un olvido un tanto injusto.

Tiende a plantear problemas jurídicos y, en este sentido, es típico *La garra*, 1914. El tema del divorcio ocupa el papel central o, más bien, un conflicto que estalla en tragedia en los países en que no existe el divorcio civil. El caso es extraño y rebuscado, pero, admitiéndolo, da lugar a un conflicto humano de gran alcance, que sólo lleva a una trágica y aparente solución con la muerte. Acaso más que este problema jurídico, que llamó la atención hasta el escándalo en su época, lo vigente del drama esté en la ambientación; en esa Campanela —eco más o menos literario de Santiago de Galicia—, en que la "garra" en el sentido de ciudad muerta, de pequeñas conversaciones e intrigas, agarra y asfixia al que busca un aire de libertad o de progreso. Quizás uno de los tipos más logrados sea el del "clérigo progresista", en el fondo un inadaptado social, que adivina el sentido de la Iglesia junto al pueblo y que, al final, da la nota de comprensión cristiana y de caridad evangélica al dar la absolución condicionada al moribundo, que se ha suicidado en una situación que parece un ataque de locura. Nos parece esta obra una de las más intensas y personales del autor y de lo mejor del teatro de esos años en general. Quizá la "tesis", a pesar de estar en el centro del conflicto trágico, sea, como en otros casos, lo más postizo de la obra, tan humanamente bien ambientada. La contraposición entre la "ley" y lo humano da lugar a varias obras. Por ejemplo, en la relación entre padres e hijos y la ingratitud de éstos, salvada por la generosidad del progenitor, en la obra típicamente titulada *La mala ley*. Lorenzo, un buen tipo de padre, dice a sus hijos: "*(A su hija buena)* Tú me consolarás..., pero compensarme no, que siempre ha de ser una amargura el que la Naturaleza y el amor, el buen amor, me dieran tres hijos, y la ley, la mala ley, de tres me quite dos". Y en *Fantasmas*, ante el tipo de Cañaveral que encarna la rigidez en el sentido de la ley, oye decir a Raimundo: "No tenga ideas fundamentales en nada, que todo varía según las personas y las circunstancias, y hay muchas justicias, justicias absolutas, que son muy grandes felonías... y hay verdades, verdades absolutas, en que sólo es noble la mentira, y la verdad es una grande, grandísima canallada." La

contestación de Cañaveral puede ser como una objeción a los propios casos exagerados del teatro del autor: "Ponen ustedes unos ejemplos tan desesperados que se queda uno sin razón, aun trayendo el saco lleno de ellas". El predominio de la caridad, de la comprensión sobre la justicia escrita, es la tónica del pensamiento de Linares, más o menos desarrollados en tesis. Por eso acaba así una de sus obras: "El primero de los deberes es el de no ser cruel innecesariamente. Y pídele a Dios que no empleen contigo tu misma severidad, que el mayor de los espantos será el de que nos juzguen como hombres, y el mayor de los bienes que nos juzguen como hormigas" [35]. Y en otra obra: "El mismo Dios, cuando quiso hacernos comprender lo sublime de su religión, no pudo hallar una palabra más completa y que significara más, y nos dijo: 'Mi Religión es de amor' " [36].

Linares Rivas puede hacer un cuadro de la sociedad burguesa, bordeando el drama y satirizando los prejuicios y la falsa moral. En estos casos, si no llega a la fina pincelada de Benavente, en cambio, la fuerza del conflicto, aunque con cierto efectismo, posee su peculiar intensidad. Puede servir de ejemplo la pieza en dos actos, estrenada en 1915, al principio de la guerra europea, a la que se alude incidentalmente. Tanto el protagonista, Raimundo, de madera de héroe vulgar, por sus sentimientos humanos y por vencedor de los prejuicios de la sociedad media, como la variada gama que le rodea, en que resalta la fina figura femenina de Angélica, constituyen un fuerte núcleo teatral. La obra se titula *Fantasmas*, y con ese nombre vienen a caracterizarse las críticas y los prejuicios.

Del cuento infantil al drama rural

Ya hemos aludido a uno de los mayores aciertos de este autor. *El caballero lobo* se estrena en Madrid en enero de 1909, un año antes del *Chantecler*, de Rostand. Aunque con temas distintos, ambas obras tratan un argumento de cuento infantil y poético, con figuras de animales (aves, en el autor francés), que representan sentimientos humanos. Ambas proceden de lejanos apólogos, y ambas, por corresponder a los sentimientos e ideas de su época, poseen una auténtica originalidad. También Benavente fue dado al tema infantil, pero quizás el nervio de la obra de Linares Rivas supere a todos sus ejemplos. *El caballero lobo* presenta diferentes tipos de animales que alegorizan virtudes y vicios humanos, incluso el Zorro con sus picardías, que hace pensar en el lejano *Roman de Renart*. La solución viene a ser la del amor, que hace que el Lobo llegue a ser un "caballero" para la Oveja. El milagro de la bondad que supera los opuestos de raza, como los prejuicios de la sociedad humana. El tacto con que la acción ingenua es llevada, las figuras de cada animal, el tono de cuento y la moraleja, hacen de esta comedia, demasiado olvidada, una especie de obra maestra en su género.

En plena madurez, *Almas brujas*, 1922, también aludida, representa otro acierto de un teatro de muñecos —más superficialmente tratado antes en *Toninadas*—, aquí sobre motivos de la vida de circo y una corte convencional, como las de algunas *comedias-ballet* de Benavente. Lo intenso y lo original se completan. Lo amargo y lo satírico del mundo de esta muñequería implican una agridulce concepción del mundo bien estructurada en la escena.

A su vez, Linares Rivas crea un teatro propio de sus tierras gallegas. Ya en *Flor de los Pazos*, 1912, aparecen el ambiente y el paisaje peculiares. Se mueven las figuras en una especie de neblina norteña, entre el mundo poético y el real. El mismo autor nos indica que los trajes de los personajes, que se mueven en la montaña de Santiago de Galicia, han de ser los corrientes en

el campo, aunque no es preciso que se ajusten a un determinado modelo. Pero el verdadero acierto se halla en *Cristobalón*, 1920, en que el drama rural ofrece intensa fuerza. Se ha relacionado esta obra con *Terra baixa*, de Guimerá, y su protagonista viene a ser una especie de Manelich gallego. El conflicto se mueve entre el ambiente de supersticiones célticas de su tierra y una humanidad fuerte y salvaje, entre el amor y la miseria. Algo semejante se halla en *El alma de la aldea*, 1924.

En una de estas obras se dice que un personaje "habla de los trasgos y los fantasmas como si fueran de la familia". Aparecen a veces cantares gallegos y palabras y expresiones de sabor regional.

Recordamos las *reprises* de la primera época de Linares y los estrenos de casi toda su producción madura. De muchas obras, que en su tiempo tuvieron una significación, como *María Victoria* o *Cobardías*, queda un borroso recuerdo de mediana comedia burguesa; en cambio, son las obras menos representadas las que conservan su vigencia, como las más destacadas arriba. La fina conseja esópica, renovada, actualizada, de *El caballero lobo* sigue siendo, con la muñequería satírica de *Almas brujas*, lo mejor de su producción. Un poco por bajo las obras de ambiente gallego, como *Cristobalón*. Si las otras dos citadas compiten con lo mejor del teatro neoinfantil europeo de alegoría del apólogo, ésta siempre quedará por bajo de las obras maestras de Guimerá. Por otra parte, la valentía de *La garra* y, en parte, de *Fantasmas* revela un espíritu europeo frente a los viejos prejuicios de la sociedad media hispana, y puede ser capaz de volver a interesar al público, aunque con carácter de evocación retrospectiva, de más fuerza que la conseguida, por ejemplo, al llevar de nuevo a la escena con tal carácter obras como *Los malhechores del bien*, de Benavente.

Martínez Sierra y su significación

Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), nacido en Madrid, adonde fue a morir también después de una larga separación de España, estuvo en su formación literaria vinculado a los movimientos y revistas del modernismo. Su fina sensibilidad estaba a tono con el arte delicado del fin de siglo y se revelaba así en poesía y novela, hasta encontrar su forma propia en el teatro. Poseía una gran facilidad, y su primera obra en verso la escribió a los diecisiete años. En relación con pintores como Rusiñol y Barradas, o músicos como Albéniz, fue amigo de Rubén Darío, de los Machado, Juan Ramón Jiménez de los comienzos, Villaespesa, etc., es decir, los nombres fundamentales de la escuela modernista, entre 1898 y 1905, aproximadamente. *Teatro de ensueño* y *La casa de la primavera* son, respectivamente, de 1905 y 1907. Como novelista sentimental, y acogiéndose a la mónita literaria de la época, publica en ese tiempo *Sol de la tarde*, 1904, y *Tú eres la paz*, 1906. Su epistolario le pone en relación con los mejores renovadores de su tiempo. En el teatro, empleando el arte fino de su formación literaria, en parte la técnica de comedia de clase media de Benavente y el contacto con el modernismo catalán, colabora con Rusiñol (al que tradujo y adaptó repetidas veces) en *Vida y dulzura*, 1908, y obtiene su gran éxito personal y de propio estilo en *Canción de cuna*, 1911. Casado con María de Lejárraga, de vocación y sensibilidad literaria, la cual parece ser que colaboró con su esposo o, por lo menos, inspiró parte de los tipos de su dramática tan delicadamente femeninos. Cejador da incluso los nombres de los dos esposos al frente de la obra teatral de Martínez Sierra. Se ha dicho que su teatro procede, de una parte, de la comedia burguesa de Benavente y, de otra, del vaho poético de Maurice Maeterlinck, cuyas obras completas tradujo. Esto es sólo verdad a medias. El simbolismo del fin de

Una escena de «La Malquerida», de Jacinto Benavente, en la reposición de octubre de 1957, en el Teatro María Guerrero de Madrid.



La actriz Rosario Pino y Jacinto Benavente, en 1909.

Manuel Linares Rivas.





Serafín y Joaquín
Alvarez Quintero.

siglo penetra en Sierra por varios caminos y no llega a identificarse con su obra teatral más que marginalmente. Su aguda intuición le pone en contacto con Falla, para cuyos *ballets* escribe Sierra el guión literario, como, por ejemplo, en *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo.* Hacia 1918 dirige el teatro Eslava de Madrid, en cuya compañía figura como primera actriz la gran artista de la interpretación Catalina Bárcena, hispanocubana, y allí se representan grandes obras del teatro universal. Su interpretación de *Casa de muñecas,* de Ibsen, o *Santa Juana,* de Bernard Shaw, cuya forma preferimos a la dada en la lengua original en el *Old Vic,* de Londres, revelan a Martínez Sierra como un consumado director. Es la época en que se estrena en el Eslava su *Don Juan de España,* que, si no la mejor, es la más bien representada de sus obras. Es curioso que a esta apoteosis de Martínez Sierra como director siga su borrosidad como creador dramático. La citada obra maestra *(Canción de cuna),* más *La sombra del padre, Lirio entre espinas, El ama de casa* o *El reino de Dios,* son anteriores a esta etapa. Desde la guerra española, estuvo mucho tiempo en Hispanoamérica. Algún crítico italiano le ha comparado con Niccodemi.

El teatro de Martínez Sierra se distingue por la nota de sensibilidad exquisita. las figuras femeninas, la humanidad de los conflictos familiares (como en *La sombra del padre* y *El ama de casa),* la cultura del autor y la tendencia al cromo dulce, sin gran vigor. En este sentido, y por eso es su obra más famosa, *Canción de cuna.* sobre la niña recogida en el convento de monjas, la reacción de espíritu maternal de éstas y su salida del cenobio para casarse, deja flotar un sentimentalismo sin acción sobre un perfecto diseño. El enlace entre los dos actos por el poeta, que en forma modernista lee versos que no pasan de discretos, gana en las traducciones. La obra, sobre todo en los públicos de lengua inglesa, tuvo un éxito largo. La recordamos en el *Festival Theatre,* de Cambridge, 1933. Cromo bonito, de aguda sensibilidad, sin acción ni trama. También ha tenido gran repercusión en Inglaterra su misterio navideño a la moderna, *Los pastores,* representado en el *Old Vic* de Londres. Martínez Sierra renueva el "auto del Nacimiento" dando a la evocación de Navidad un sentido social, entre caritativo y levemente revolucionario. El contraste entre lo mísero y lo hampesco, movido con un sentido de caridad, produce, en su especial sensibilidad, aciertos de este dramaturgo de lo delicado. Así se da el choque entre el ambiente lupanario y la dulce caridad de la religión en *Lirio entre espinas.* Una monja, en la quema de conventos de la Barcelona del año 1909, se refugia en una casa de mala nota. El contraste no puede ser más violento, pero la inteligente religiosa es capaz de hacer vibrar un sentido de compasión en el alma de las pecadoras, que terminan purificándose un instante y entregándose a la oración. Se dirá que son cromos entre chocantes y cursis, pero revelan técnica y sensibilidad. Algo semejante ocurre en la obra cíclica, de más pretensiones, *El reino de Dios,* en que las hermanas de la Caridad presiden un cortejo de figuras pintorescas por reformatorios y hospitales. Viene a ser un cuadro picaresco, dirigido por la caridad cristiana que encarnan las figuras femeninas. Algo así como fusión entre picaresca de hampa y leve idealismo de una especie de "auto de Navidad", sobre todo pensando en alguna obra antes citada.

La comedia de ambiente casero y de conflicto familiar se trata con discreción y agudeza de caracteres —que por otra parte no traspasan un nivel medio— en *El ama de casa,* 1910, en que se justifica el tipo de la madrastra. La segunda madre aparece con gran dignidad en una firme figura de mujer, en contraste con las pequeñas miserias y rivalidades de las hijas, cuyo complejo psíquico analiza penetrantemente el dramaturgo. El hijo, que la defiende y la comprende, resulta que se enamora de ella —es casi de su edad—, insi-

nuándose así, sin llegar a drama, lo que los psicoanalistas freudianos, con Otto Rank, han llamado "complejo de don Carlos", basándose en la obra de Schiller. Martínez Sierra da una solución evasiva y sentimental a este motivo meramente insinuado. Acaso sea de más potente intensidad *La sombra del padre*, acerca del hogar en que la autoridad falta. El diálogo de las mejores obras de Martínez Sierra es fino y sutil; su malicia o ironía revelan un temperamento agudo e intencionado, una visión del mundo con caridad y comprensión, un predominio de los personajes femeninos sobre los varoniles, que muchas veces se reducen a sujetos pasivos. El autor tiene un dominio teatral innegable, aunque a veces flaquee la materia dramática. Una vez cimentada su fama universal —la mayor de un español de su tiempo, después de la de Benavente—, ésta ha llevado por el mundo obras bastante medianas. Así ocurrió, por ejemplo, con *El sueño de una noche de agosto*, comedia borrosa y mediocre, acaso sugestiva por el impropio título pseudoshakespeariano [37].

Una de sus obras más notables, *Don Juan de España*, es la proyección de un gran tema sobre un gran artista y un gran director de escena, y no un intenso drama. La sucesión de *sketchs* sobre la vida aventurera del Burlador, centrando su vida en su madurez, con melancólicos recuerdos, e iniciando el tema de su conversión y muerte ejemplar, lo debe en gran parte a la tradición vivificada en ambientes adecuados de precisión y plasticidad. Evocaciones líricas, en que casi es más la escenografía, cuidada en los más pequeños detalles, que la palabra. La acción sí que cuenta, pero en función de cada cuadro y cada idea literaria. Así, el primer acto, que titula *Italia, jardín galante*, trae recuerdos de Boccaccio y del *Curioso impertinente* cervantino, en una glorieta, con cantos de ruiseñor y danza italiana, y algunos mínimos versos modernistas neoprimitivos. El acto que pasa en Flandes parece arrancado de un primitivo o un Vermeer: los tapices, la vajilla sobre la mesa, las porcelanas y lozas y la "sonería de un reloj de caja", contribuyen al efecto. Para la escena en París (acto III) se evoca un viejo puente del Sena y un carnaval orgiástico de sirenas y salvajes. El acto siguiente, "en mitad del camino de la vida", se retrotrae a España, a una posada de Aragón, en que el maduro Burlador descubre en su presunta víctima a una hija suya y huye conmovido. El tema del cementerio, o acto V, que es de lo más original y curioso, se suprimía en la representación, lo cual indica el poco gusto de la mayoría del público. Don Juan, ante los fantasmas, era de lo más agudamente psicológico y hábilmente teatral del drama. Seguía la visión de la muerte —en la obsesionante mujer velada, que ya había surgido al comienzo— en medio de la zambra andaluza y la visión del propio entierro de Don Juan. Este motivo, que aparecía tan a propósito en las representaciones del estreno en el Eslava, no se consigna en el texto, y es lástima, porque producía un efecto impresionante; se limita sólo a señalar la metamorfosis macabra de la mujer velada. El último acto o cuadro representa la expiación de Don Juan, fraile en un convento, y víctima de su caridad en una lucha de mendigos de la picaresca. Hasta el detalle de la mujer que, al morir el "hermano Juan", ofrece su alma por la del viejo pecador arrepentido, está en la línea de la redención por amor, claramente unida ya a la leyenda. Es una obra interesante, principalmente literaria [38].

Completan la obra de Martínez Sierra *Mamá, Primavera en otoño, Rosina es frágil*, del corte del *Sueño de una noche de agosto*, y *Corazón ciego*. Además de la colaboración con Falla, escribió el libreto de *Las golondrinas*, de Usandizaga, sobre un tema de vida de circo que hace pensar en *I Pagliacci* [39]. Su interesante *Navidad*, milagro en tres cuadros, llevaba ilustraciones musicales de Turina. Lo mejor de su obra dejaba escapar su esencia emotiva en motivos de sonata, y se limitaba en líneas y colores de cuadros retrospectivos.

El teatro regional de los hermanos Quintero

Los dos hermanos Serafín Álvarez Quintero (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) representan en su teatro en colaboración un interesante y pintoresco cuadro regional andaluz, aunque a veces deriven a otros ambientes, como el madrileño. Su colaboración fue total, siendo imposible al crítico distinguir la parte de uno y otro. Por eso alguien los llamó chistosamente, pero *con amore*, "los hermanos siameses de la Literatura". Nacieron ambos en Utrera, se educaron en Sevilla, la Sevilla de sus preciosos cuadros, y murieron en Madrid con pocos años de diferencia: el mayor durante la guerra, el menor al comienzo de la posguerra española. Su primera obra fue estrenada en el teatro Cervantes de Sevilla, *Esgrima y amor*, 1888, sencilla, ingenua, con la simpatía de sus cuadros andaluces. En Madrid, donde tuvieron un empleo en el Ministerio de Hacienda, logran grandes éxitos de teatro, comenzando con su delicioso sainete *El ojito derecho*, 1897; *La reja* (casi en el año típico). Pero nada en ellos se recoge de la angustia precursora y siguiente al desastre, ni tampoco del preciosismo modernista; vienen a ser como derivaciones del costumbrismo local del siglo XIX, con nuevos horizontes y hábil maestría. Una de sus mejores obras ambientales, *El patio*, 1900, ofrece este encanto de estampa fresca, de lugar casi como protagonista, de figuras simpáticas y locales, de mínimo de acción. Ni siquiera asoma la sátira o la ironía. Cuando aparece, como en *Puebla de las mujeres, El genio alegre* o *Las de Caín*, se trata de algo cordial, sin acritud ni encono. Más bien una nueva gracia andaluza, en la visión del mundo y la sociedad coetánea. Aún ahora, a muchos años de distancia, conservan valor retrospectivo estas obras, como ha ocurrido con *Las de Caín* —las angustias de un padre para casar a todas sus hijas—, al representarse con sabor pleno de época. Lo mismo ocurrió con la tardía comedia *La prisa*, de 1921, broma sobre el ajetreo de la vida moderna de la Corte. Otras veces, en la contraposición de tipos, adquiere la obra su valor principal, como *Tambor y cascabel*, al oponer la cachaza del marido a la agilidad traviesa de la esposa en un cuadro de vida matrimonial.

La sociedad corresponde, en general, a la vieja de la España de la Restauración, pero muchos de sus temas y sus tipos, si no del todo las costumbres, quedan vivos en Andalucía y, en general, en el sur de España. Estos ambientes adquieren gracia especial y valor documental en el teatro menor y mayor de los Quintero. Éste es unas veces pura presentación de ambiente costumbrista, cuadros rápidos, graciosos, salpicados de toques sentimentales; también amplían la forma del sainete a comedia de tres actos, con el mismo gracejo y habilidad en el diálogo, salpicado de dialectismos andaluces. En ocasiones tropieza con la concesión a lo vulgar o la falta de dominio escénico en las comedias mayores. Con todo, llegan al drama popular, basado en una copla, como en *Malvaloca*, 1912. En las comedias de puro ambiente andaluz es un gran acierto *Las flores*, 1901. Entre el chiste y lo pintoresco se esparcen notas sentimentales en obras como *El amor que pasa, Febrerillo el loco* o *Ramo de locura*. Esta última se basa en el costumbrismo madrileño como fondo para un germen de drama que se resuelve en comedia. Una cordial socarronería, algún atisbo melancólico, la gracia de las situaciones, hacen de mucha parte de este teatro algo de documento de época, con bastante de "España de pandereta", sobre todo en su aspecto andaluz. Muchas de las figuras de mujer son aciertos agudos, como la protagonista de *El genio alegre*, la Remedios de *Cabrita que tira al monte* o las abundantes de *Puebla de las Mujeres*. Otras veces, en todas las figuras de la obra se juega con una paradoja superficial, como en *Don Juan buena persona*, tan alabada por Pérez de Ayala. Entre los entremeses y sainetes ofrecen mucho gracejo, por ejemplo, *Los pi-*

ropos, El flechazo o *Sangre gorda,* junto a los citados. Alguna vez predomina la estampa sentimental, como en *Mañana de sol,* en que se escenifica la dolora de Campoamor *Pasan veinte años... Vuelve él...* Continuaron los Quintero su interesante producción más de una treintena de años. En 1930 aparecen dos excelentes comedias, *Mariquilla Terremoto* y *Doña Hormiga.* Las obras menores guardan relación con el "género chico"; literalmente hicieron, en sus comienzos, algún libreto para ser musicalizado en breve zarzuela.

Al prologar las "Obras completas" de los dos hermanos en 1942, Joaquín Álvarez Quintero recuerda que su optimista concepción del mundo —amargada entonces por tener que firmar él solo— había brotado "en época en que un malsano y enervador pesimismo azotó a España" —la situación del 98—, cuando "nos brotó en la conciencia, alumbrándola entre amarguras y tinieblas, aquel grito, singular y estridente entonces, de *¡alegrémonos de haber nacido!,* que ya tornasoló la labor futura; grito que no es, ciertamente, alarido de júbilo o carcajada sensual en una fiesta, sino que nace de la noble y cristiana exaltación de la existencia, al ambicionar dar a sus horas *digno y sabroso empleo*" [40]. "Con vivo entusiasmo, con sincero cariño y con el más profundo respeto al arte, intentamos un día llevar al teatro los tipos y costumbres de nuestra tierra", decían los dos hermanos a "Clarín", en 1899 [41], deseando lograr "un asomo de arte y, en sus escenas, algo de la poesía y la gracia peculiares del pueblo andaluz", caracteres que definen su teatro. Como ya indicábamos, el efecto se lograba literariamente a medias y precisaba en muchas ocasiones de la música del "género chico". Así, algunos cuadros típicos como *La buena sombra,* con música de Apolinar Brull, 1898; *El peregrino,* con música de Gómez Zarzuela; *Los borrachos,* con música de Gerónimo Giménez; *El traje de luces,* con música de los maestros Caballero y Hermoso; *El estreno,* curiosa aportación al tema del "teatro en el teatro", llamada "zarzuela cómica en tres cuadros sin exposición, nudo ni desenlace", con música de Chapí, 1900; *El género ínfimo,* con música de los maestros Valverde (hijo) y Barrera; *Abanicos y panderetas, o ¡A Sevilla en el "Botijo"!,* humorada satírica, con música de Chapí, 1902; el excelente sainete *La reina mora,* de las obras que más han sobrevivido, con acertada música, popular, de Serrano, etc. En los cuadros exclusivamente literarios logran los Quintero excelentes resultados en obras como *La reja, El nido, El patio* o *Las flores.* Esta última, 1901, lleva como lema estas palabras de "Clarín": "La poesía no tiene dentro ni fuera, fondo ni superficie; todo es transparencia, luz increada y que penetra al través de todo", que puede ser como una definición del ambiente conseguido en el cuadro costumbrista. Jacinto Octavio Picón veía en la obra el acierto de la "escuela de naturalidad y sencillez", que contraponía a la moda de los dramones a lo Sardou [42], y Rafael Altamira en una bella carta decía: "El huerto, las *flores,* que no *hablan,* adquieren la categoría de un protagonista... La belleza brota del conjunto y de cada pormenor del ambiente en que se mueven los personajes más que de éstos mismos y de lo que dicen" [43]. Las palabras de Bernardo, hacia el final de la obra, definen el encanto de esta comedia: "Qué hermosa noche, llena de misterio y de paz... Calma profunda, hermana de la que voy sintiendo en mi espíritu... Todo reposa... Todo duerme... El temblor de las estrellas es el único movimiento visible... De cuando en cuando se alza un airecillo tan leve que ni siquiera sacude una hoja, pero que trae a mis sentidos olores frescos de jazmines y nardos... Los aromas de este huerto se han metido en mi corazón poco a poco..." Otras veces son rincones de Madrid emocionadamente evocados, como la librería de viejo de don Miguel en *Los galeotes;* el drama en un ambiente sevillano, como en *La pena;* la rápida comedia, como en *La azotea,* o el breve cuadro de *El flechazo,* 1902, entremés con sólo dos personajes. El conocimiento de la vida de escena se ofrece,

en simpático cuadro múltiple, en *El amor en el teatro,* 1902. El encanto de *El amor que pasa,* 1904, dio lugar a un juicio de don Juan Valera, en que consideraba la obra como una acertada fusión del plano real con el ideal; realismo unido a una "dulce y delicada, aunque algo melancólica, poesía", y el ambiente embalsamado de un pinar cercano en la escena. Variedad graciosa de caracteres y "en el conjunto mucha armonía" [44].

La sátira del ambiente de oficinas y del poeta "nato" que estrena y fracasa en el teatro se halla en *La musa loca,* 1905, que viene a ser como *La comedia nueva* de la época moderna. En *Nena Teruel* presentan los Quintero unas bellas escenas de la vida de la mujer de teatro y la dedican "a las actrices españolas", 1913. Una acertada evocación de la España romántica —la acción pasa en Sevilla en el comienzo del XIX— aparece en *El duque de Él,* uno de los pocos casos en que predomina del todo el teatro de evasión sobre el costumbrismo, aunque sin romper la pauta usual de la obra de los hermanos. Altamira decía de esta curiosa comedia romántica de 1915: "No está esa poesía en el conflicto sentimental, con ser tan vibrante y delicado..., sino en el valor representativo de la España de 1816..." Cada uno de los episodios es "una palpitación de vida, una pincelada fundamental en el ambiente de la época". A la vez, su Sevilla vive en todos los detalles: "la zahorí, el rosario, la saeta, la estudiantina, la venta, la zambra" [45]. Es como algo de un *Don Álvaro* sin fatalidad total o como un eco de la leyenda de Don Juan. Evasión poética de la leyenda, pero brotando del ambiente de las cosas y tipos concretos, de rica raigambre tradicional. Dentro del ambiente de realidad, con toques sentimentales, se halla una de las comedias dramáticas de más éxito, *Cabrita que tira al monte,* basada en una copla popular andaluza. Entre simpatía sevillana y cervantismo del centenario (1916) se compone la adaptación escénica del *Rinconete y Cortadillo,* y como ofrenda de admiración a Galdós, la de *Marianela,* felizmente llevada al teatro el mismo año. Como una especie de defensa simbólica de España aparece *La calumniada,* lección patriótica, sentida y hábilmente escenificada [46]. *Febrerillo el loco,* 1919, es una excelente pieza de carácter, una de sus obras más intensas y originales.

Otra excelente comedia del ambiente de Madrid es *Ramo de locura,* 1921. *Concha la limpia,* 1924, es un curioso boceto en tres actos con dos personajes, que fue bellamente comentado por "Azorín" [47]. *La boda de Quinita Flores,* 1925, y *Tambor y cascabel,* 1927, se cuentan entre los últimos grandes éxitos de los Quintero, después de cuyos años sólo se pueden agregar dos verdaderos aciertos: *Mariquilla Terremoto* y *Doña Hormiga,* ambas comedias de 1930 [48].

El teatro de Jacinto Grau y su situación especial

Jacinto Grau, figura aislada e interesante, es coetáneo de los dramaturgos antes estudiados, aunque un valor aparte. Nace en Barcelona en 1877 y muere en Buenos Aires en 1958. Si tanto Benavente como su escuela, aunque superando su sociedad, fueron principalmente dramaturgos de gran éxito de público, Grau corresponde a una posición intelectual y de minoría, cuyo renombre lo debe más a sus traducciones, como en el caso de *El señor de Pigmalión.* Pero aun así no es su teatro como el de Valle-Inclán, que se adelanta a su tiempo y que fue adivinado en determinados teatros de cámara de su época, y, después de su muerte, representado y puesto al día en algún caso sobresaliente. De Grau no hemos visto ni una sola obra en la escena y, por lo tanto, tenemos que juzgar por lecturas. No lo decimos en sentido peyorativo —pues lo mismo ocurre con la mayor parte de los clásicos griegos y españoles—, sino en relación a no poder juzgar su efecto en el teatro. Claro está que para

nosotros ofrece siempre un gran motivo la imaginativa. Pero claro es que tampoco es de una dimensión poética que hable a la imaginación ni su estilo un modelo para el paladeo del lector que busque al perfecto hablista, como en muchos casos del teatro francés contemporáneo, en que nos guiamos por lecturas.

Con todo esto, las hondas raíces dramáticas del teatro de Grau, su penetración en los grandes mitos de la historia o la invención literaria, explican su sentido de universalidad. A su vez, Grau se hallaba un poco al margen de los intelectuales más conocidos del 98 y la generación siguiente inmediata. A alguno de ellos le he oído un juicio un tanto negativo de él, principalmente respecto a Grau conversador. Sin embargo, Grau encontraba sus afines en los escritores un poco al margen de los grupos centrales. Así, al dedicar a Ricardo Baeza *El hijo pródigo,* dice el dramaturgo, respecto al crítico, "que con su fervor santo por todo arte supo estimular la concepción de esta tragedia bíblica, y con la llama siempre encendida de su noble y grande espiritualidad ardió ante ella en entusiasmo de alma creadora" [49]; y lo dice con retórica.

Acaso su filiación catalana le aisló de los principales representantes del Madrid literario oficial. Desde luego, las primeras obras de Grau van asociadas a las grandes figuras catalanas. *Trasuntos* lleva una carta prólogo de Juan Maragall y la comedia lírica *Las bodas de Camacho* está escrita en colaboración con Adrià Gual. Este libreto, inspirado en el episodio cervantino que le da título, llevaba música del maestro Ferrán y se estrenó en el Tívoli de Barcelona. Respecto a su centrifuguismo de Madrid —probablemente *a fortiori*—, consignamos que su excelente tragedia *Entre llamas* se estrenó en el Teatro Principal de San Sebastián. Otra, menos importante, *El mismo daño,* lo fue en León por la Compañía Atenea (1919). Por otra parte, el ambiente y la página que sirve de prólogo a *Don Juan de Carillana* están claramente en la tradición azoriniana. Y se cita concretamente al propio "Azorín" (1913). Quizá su estilo verbal, que gana en las traducciones y que a veces, como en *El conde Alarcos,* fracasa al querer reproducir un lenguaje arcaico castellano, contribuyera a separarle de los escenarios habituales al público madrileño. El hecho es que lo hondo y original de sus mejores aciertos explican el triunfo, por ejemplo, de *El señor de Pigmalión* en *L'Atelier,* de París, obra que contiene recuerdos cervantinos y coincidencias con Shaw y Pirandello. Este éxito universal no puede ser debido a la casualidad. La penetrante cultura dramática del autor explica su aire cosmopolita al poner en escena motivos eternos de amor, rivalidades, dolor y angustia, recurriendo al tema bíblico, al de un mito universal, como Don Juan —varias veces por él tratado—, o por el modo peculiar de tratar un asunto del romancero. *El conde Alarcos* es más bien eco de un sentido terrible hasta lo truculento y efectista del mundo francés al proyectarse sobre argumentos castellanos, que el propio de la tradición española sobre el mismo argumento. No faltan, en otras obras de Grau, la ironía, el humor, el ensueño o la nostalgia. Incluso en otros escritos de su última época, en la Argentina, aparecen estos motivos, aunque el resultado no corresponda generalmente a la buena intención. En esta época cultiva también el ensayo y ha dicho cosas notables sobre los grandes temas dramáticos universales.

Aparte su aportación a la *Síntesis histórica del teatro,* en las conferencias del *Jockey Club* de Buenos Aires, editadas en 1924, destacan los ensayos de su última etapa *Unamuno y la España de su tiempo,* Buenos Aires, 1943, y, sobre todo, *Don Juan en el tiempo y en el espacio,* íd., 1954. De su primera época catalana es su aportación a la novelística con *Trasuntos,* Barcelona, 1899, cuando se formaba en el modernismo del fin de siglo.

Su teatro llevó siempre un signo de renovación y de superar, en altura de

mitos dramáticos, el realismo burgués usual en la escena de su tiempo en España. Se percibe en él, aparte las grandes figuras de la dramaturgia universal clásica —la tragedia griega, Shakespeare, los autores del Siglo de Oro—, el influjo de Bernard Shaw, a su modo; la coincidencia primero y maestría después de Pirandello y, acaso, de Lenormand —ésta un tanto tardía—.

Los grandes mitos dramáticos en el teatro de Grau

Unas veces lleva Grau al teatro el valro poético del modernismo, con bastante fortuna, en *Conseja galante*, junto al aire irónico de fina farsa; otras busca un conflicto dramático de apasionada humanidad *(Entre llamas*, 1905), pero sus obras más representativas, además de algo de eso mismo, entroncan con los grandes temas de la historia del teatro. De la Bibilia arranca su interpretación de la parábola de *El hijo pródigo*, incomprensiblemente inadvertida en el Madrid de 1918. La objeción que a ella puede presentarse es más bien extraliteraria, en cuanto falsea el espíritu del texto evangélico por concesión a una especie de expresionismo tremendista, si bien como puro drama ofrece fuerza extraordinaria y poderosa originalidad. El modo realista de tratar el pasaje del Nuevo Testamento tiene antecedentes en Tirso y demás dramaturgos de nuestra Edad de Oro, aunque fueron más fieles a lo esencial del contenido. También es lo audaz lo predominante en *La redención de Judas*.

De 1917 data *El conde Alarcos*, en que el trágico argumento del viejo romance se traspasa de complejos y tremendismos. El tema había sido tratado en el teatro español por Mira de Amescua y Guillén de Castro, y en ellos, a pesar de la terrible contaminación con el banquete macabro del mito de Tereo (explicable en Castro por haber tratado el drama de *Procne y Filomena)*, se había buscado una atenuación respecto a la supuesta muerte de la esposa. Grau no sólo sigue la literalidad del romance en ese aspecto, sino que lleva a un terrible desenlace de desesperación. Ya hemos señalado el error del arcaico *fablar* y acaso la interpretación exótica del tema hispano —si es que ya no era exótico en nuestra Edad Media—, pero la fuerza expresionista, la descarnada desnudez, la audacia de las pasiones y los violentos personajes dejan un efecto imborrable en la lectura.

Desde la escena al ensayo, se sintió Grau siempre atraído por la figura del "Burlador" creado por Tirso y repetido con inmensas variantes tantas veces. En *Don Juan de Carillana*, con ecos azorinianos, Grau siente la figura del viejo mito en crepúsculo otoñal de melancolía, en un suave atardecer de emoción entre modernista y del tono fino de los levantinos del 98. La acción pasa en la época en que comienza el romanticismo en Europa, y en el ambiente de una casa solariega de Castilla. Don Juan es evocado en un remanso de paz, oasis de las andanzas del conquistador, cuando éste empieza a sentirse viejo —recuérdese el *Don Juan* de "Azorín", posterior—, con la tónica de las evocaciones, los paisajes y las nostalgias de parte de los personajes típicos del 98. Carillana viene a ser un Don Juan maduro, sabio por amor y desengaño, que deriva a la bondad y la compasión. Si "Azorín" lo hará después, como efecto de una crisis —que haría pensar en los milagros de Berceo—, aquí, esta obra de 1913, parece como una concesión a una nueva moda. Así queda este Don Juan interesante, incisivo, bien ambientado, pero superficial.

Otra obra mucho más importante sobre el gran mito es *El burlador que no se burla*, compuesta algo antes de su edición en "Mundo Latino", 1930, tercer centenario precisamente, acaso por pura coincidencia, de la primera edición conocida del "Don Juan" de Tirso. La obra es, sin duda, la mejor contribución de Grau a este mito. Ha pasado mucho tiempo y ya el personaje es hasta objeto de desvalorizaciones médicas. La obra de Grau *El bur-*

lador que no se burla viene a ser como una réplica a la negación del mito, una nueva defensa, renovada, de la fuerza primaria y biológica de la atracción varonil, lanzando como una ráfaga de sugestión sobre la mujer. Coincidiendo con el pensamiento de Schopenhauer, de que la "sensualidad es cosa muy seria", Don Juan no se burla, sino que realiza sus conquistas como rito, como una necesidad cósmica, indiferente al dolor de sus víctimas. Y el autor, junto a lo serio, deja sus puntos de ironía, suyos, no del personaje. Una vez más, el conquistador dionisíaco pasa por el mundo, con su egocéntrica concepción de todas las cosas, pisando, si es preciso, el dolor de los demás. Como una especie de fuerza ciega de la Naturaleza. En cierto modo, aunque con notables diferencias, coincide Grau con el Lenormand de *El hombre y sus fantasmas.* Ambos vuelven a la forma primitiva y fragmentada, en episodios, del *Burlador* de Tirso, y ambos lo llevan a la época actual. En Grau asiste incluso a las conferencias científicas, en que rebajan su valor, para dar lugar a una evasión sarcástica. Pero, si Lenormand lo lleva a una especie de narcisismo equívoco y lo sobrenatural aparece por vía espiritista, Grau sigue en la potencia tradicional de la fuerza positiva del Eros y se limita al aspecto realista. Actúa en él el factor de la herencia como una nueva reencarnación del mito, contra cuya potencia nada valen criticismo ni paradojas. Don Juan, en esta nueva forma, al volver al mundo, no puede ser definido como un caso monstruoso ni diagnosticado como un enfermo. Rompiendo las invisibles cadenas que le atan a los otros Don Juanes, se refleja en la distancia y en la lejanía, y viene a ser como un nuevo "rey del instante". En este sentido pudo este *Burlador* ser como el Don Juan de la "generación del 27", escrito por un autor más viejo, que no necesita de la perspectiva romántica y lo deja en lo esencial (Bergamín, escritor de 1927, tiene, en *Enemigo que huye,* un Don Juan esquelético dispuesto para resucitar). El *Burlador* de Grau es primario, grande en su misma simplicidad y hasta cruel, todo lo contrario del "hermano Juan" de Unamuno. La poesía del mito, en una especie de concepción panteísta de la Naturaleza, a lo Schopenhauer, a quien cito de nuevo porque puede dar en parte la base de la ideología de la obra, se mueve entre costumbrismo e ironía de evasión. Su clave está en la última escena o "resonancia de Don Juan", en que su figura queda como una huella ardiente, el vibrar de una ráfaga de viento asolador o un agreste perfume. Por eso, una muchacha comenta: "Me parece verlo pasar aprisa por las calles, escapándose, sin dejarse coger nunca, como la felicidad". Al final de su vida, el teatro de Grau recoge, en su especie de realismo expresionista, temas alegóricos, coincidiendo con parte de la dramática novecentista universal. Es curiosa su obra *Los tres locos del mundo* en torno a una angustia que pudiéramos llamar existencial, y que encarnan las figuras que representan la Ilusión, el Destino y la Muerte. El original planteamiento y el desenlace hacen de esta obra algo interesante, aunque inferior a sus mejores creaciones. No pasa de un valor relativo la comedia titulada *La señora guapa* —más interesante, con todo, de lo que el título haría esperar. En cambio, en una obra olvidada, de 1919, *El mismo daño,* drama íntimo, familiar, late una tragedia en germen y un desenlace de resignación y compasión mutua, que, dentro de un teatro que puede unirle a otros realistas de su tiempo, ofrece auténtica fuerza y originalidad. Lo retorcido y *cruzado* del conflicto amaga con fuerza y se esfuma con ternura.

Acaso la obra maestra de Grau sea *El señor de Pigmalión*, cuya fama universal hemos señalado. Al éxito en París hay que añadir el de Berlín y Praga. El autor llama a la obra "farsa tragicómica de hombres y muñecos", que se estructura en un prólogo y tres actos. El tema de Pigmalión y sus muñecos, a los que da vida, que terminan rebelándose contra él y hacen su existencia independiente. es un motivo de rancia tradición y de grande y nueva actualidad

en la época de Pirandello. La muñeca Pomponina, don Lindo y Pedro de Urdemalas, el capitán Araña y Pero Grullo, o el Enano de la Venta y Ambrosio el de la Carabina, arrancan de lo popular y aun de lo vulgar español, y hacen pensar en la *commedia dell'arte* italiana. Como se dice en el prólogo, demasiado prolijo, hasta la salida de Pigmalión, la vida de los muñecos es como la de muchos hombres. (No olvidemos obras como *Almas brujas*, de Linares Rivas, de esta misma época.) Pigmalión dice respecto a sus muñecos: "Logré infundirles tal vida que necesito sujetarlos, vigilarlos y conducirlos bien. Sospecho que a veces, en la soledad, salen de sus cajas y viven a mis espaldas tramando diabluras..." Se ha enamorado de la bella Pomponina. El acto segundo es como el aquelarre de los muñecos que viven con independencia. A través de la peculiar intriga, queda al fin sólo Pigmalión al escaparse sus muñecos y acaba la obra con rasgos de grandeza trágica y mítica:

PIGMALIÓN. *Acabo derrumbándome, estúpidamente, como una Babel, como un nuevo Prometeo... Los dioses vencen eternamente, aniquilando al que quiere robarles su secreto... Iba a superar al ser humano y mis primeros autómatas de ensayo me matan por la espalda alevosamente... Triste sino el del hombre héroe, humillado continuamente hasta ahora, en su soberbia, por los propios fantoches de su fantasía...*

Si el tema hace pensar en algún momento en Cervantes —de él procede, sin duda, el nombre de "Pedro de Urdemalas"— o en *La estatua de Prometeo*, de Calderón, aquí, con una grandeza trágica, que corresponde a diverso orden estético, la obra de Grau guarda más bien relación con la temática de Benavente y su escuela y, sobre todo, con Pirandello. Desde su "muñequería", Grau compite con la temática de los *Seis personajes en busca de autor*. En cambio, la coincidencia con Shaw es sólo de nombre y del mito, que el humorista irlandés lleva al campo de la realidad escueta en *Pigmalión* [50].

EL PENSAMIENTO Y LA CRITICA

Ramiro de Maeztu y su personalidad

La generación literaria de Unamuno, Baroja y "Azorín" se completa con la figura ideológica, en el periodismo, la crítica y el ensayo, de Ramiro de Maeztu (1874-1936). Nacido en Vitoria, vasco, por lo tanto, como Unamuno y Baroja, estuvo en París cuando era adolescente, pensando dedicarse al comercio. Pero, como se ha observado, la mentalidad del joven era bien diversa de esas realidades. Sin duda, influye en él el ambiente cultural e inquieto del París del fin de siglo. Quizá de aquel intento realista le quedó lo que llamó después "el sentido reverencial del dinero". Al poco tiempo va a América. Está en Cuba en 1891, después irá a la América del centro y a los Estados Unidos. El contacto con el trabajo en Cuba produce en él una reacción social de inconformismo, según revelan los cuentos de su juventud, que evocan aquel ambiente: "Quejas al resplandor magnífico de la luna cubana. Ayes contenidos desde el comienzo de la Zafra. Doce horas de jornada de trabajo repartidas en cuartos de a seis, arrojando caña, asándose frente a los hornos, triturando con palancas de acero la masa endurecida o aguantando el calor irresistible... Volcánicas fraguas, levantadas bajo el sol de los trópicos. Comidas que son una inmunda bazofia. Usureros que explotan. Pero al lado del dolor, la alegría, y, después del trabajo, la fiesta." Evoca luego en contraste la loca zambra de lavanderas y obreros, cantos de muñeira de los españoles, guajiras y danzas de negros. Siempre conservó gran cariño a aquella tierra de sueños

y de sorpresas. En esa época es cuando lee a Schopenhauer, Ibsen y Kropotkin. Vuelto a España, escribirá artículos sobre el problema de Cuba con directo conocimiento de causa [51].

Después de tres años en Bilbao se establece en Madrid y es conocido como destacado periodista. En el trance del 98, Baroja, "Azorín" y Maeztu son los "tres" del grupo en Madrid. Salaverría evoca al Maeztu del 98: Su paso era "de frente, de atrás hacia adelante, el auténtico paso del vasco y del inglés. Era todo un gesto". En otro lugar, el mismo semipaisano dice algo de su "gesto espectacular". Refiere que al hablar en público movía los brazos "como aspas de molino" y su voz era profunda "queriendo ser sibilina". Recordamos este aspecto de su tono y de su voz en conferencias que le oímos en nuestra juventud. Gran orador, pasa por la etapa rebelde, en que parecía —dice el mismo Salaverría— que "todo Nietzsche brotaba en atrevida hilera de aforismos". Del Maeztu de este momento es un posible eco el Raniero de Mazorral de la obra, en gran parte en clave literaria, de Pérez de Ayala *Troteras y danzaderas*, tipo de "elegancia británica", excelente conferenciante, "corpulento", impresionante en su gesto que clama por la salvación de España, preconizando un programa de amor y trabajo. Su estancia en Londres, donde se casa, consolida su pensamiento y su concepción del mundo. El hombre de la "distinción señorial, nobleza, dignidad en su persona, alto, apuesto, señorial", que señaló su amigo "Azorín" —con características en parte debidas, sin duda, a la herencia materna—, halla su medio adecuado en la Inglaterra serena y calculadora, en que el respeto a las ideas se une al sentido práctico. En Inglaterra es redactor corresponsal de "La Correspondencia de España", de "Nuevo Mundo" y "El Heraldo de Madrid". Viaja por Alemania. En 1915-1916 es cronista de la guerra europea en Italia. Colabora en "La Prensa" de Buenos Aires. En su etapa madrileña, hasta 1905, tuvo gran amistad con Valle-Inclán y mostró ligeros contactos con la literatura modernista [52].

Maeztu es tal vez el único escritor del grupo del 98 que se interesa sistemáticamente por cuestiones económicas y sociales, por teorías y doctrinas de estos órdenes, por la organización de la enseñanza —en esto, acaso por influjo de la gran pedagoga que era su hermana María, figura fundamental de la renovación de la pedagogía española—. En 1928 fue embajador de España en la República Argentina. En esta época, en que se sedimenta en una posición plenamente tradicional, sin excluir la renovación que desde joven llevara, colabora en "El Sol", de Madrid, obtiene el Premio Luca de Tena en 1932 e ingresa este mismo año en la Academia de Ciencias Morales y Políticas. En 1935, en la Real Academia Española, en la vacante del conde de la Viñaza. El tema de la hispanidad y la "defensa del espíritu" son la temática de estos años. En desacuerdo con la política de la República, al abrirse la guerra de 1936 muere víctima del Madrid revolucionario. Según una versión, pereció en la misma cárcel, pero se cree más generalmente que su sacrificio ocurrió en Aravaca, con otros compañeros de prisión, el 29 de noviembre de 1936 [53].

"Hacia otra España" y el 98

Maeztu estuvo, siendo soldado, en las islas Baleares, en 1898, en la operación de posible defensa ante un inopinado ataque de los Estados Unidos. Fue voluntario; recuerda con cierto humor su vida militar, a la par que siente la "angustia de la Patria en las largas noches de guardia con el arma como compañera" [54]. Mientras Baroja cree que el español digno sólo puede ser un solitario, y Unamuno prefiere sus problemas íntimos a los patrióticos, Maeztu es el único del 98 que se ofrece como soldado, aunque la empresa en que se alista no se llegara a realizar [55]. Al año siguiente publica *Hacia otra España*,

libro significativo, diario de impresiones y de actitud psicológica de grupo. Incluso el título es uno de los más altamente significativos de su generación [56]. "Quiero hacer de este libro —nos dice— una especie de cinematógrafo, en el que vayan los lectores reviviendo conmigo las impresiones y los raciocinios que han sugerido a nuestras almas, no ya sólo los últimos trágicos acontecimientos, sino el aspecto ruinoso que ofrecen la patria y los ideales heredados y las esperanzas despertadas por las tendencias que estos meses se vislumbran". Considera su tiempo como "una época de transición y crisis". El deseo de renovación late en toda la obra y en la anécdota brota la emoción y el punto agridulce de su crítica. Escribe con anhelo de reforma y con cierta esperanza: "Mueve mi pluma el dolor de que mi patria sea chica y esté muerta y el furioso anhelo de que viva y se agrande, haciendo más intensa su actividad en las faenas materiales y en las labores de la inteligencia".

Recoge las impresiones inmediatas de su ida a Mallorca y las reacciones que encarnan a la vez valor y desengaño. En el artículo *La marcha del regimiento* nos dice: "¿Qué importa la guerra?, ¿qué la muerte?", viendo que, en esa actitud desafiadora y vital, "cabe otra España si ésta se hundiera". Y, en *El sí a la Muerte*, añade: "Si España está condenada a perder una tras otra sus colonias, quiero, al menos, como español y como artista, que nuestra caída sea bella", siendo, sin duda, el único español de su grupo que comprende el sentido de un *beau geste* ante un enemigo superior en fuerzas. Quiere que siga la leyenda del valor español, "el prestigio de la muerte". Y, al comentar el desastre de Cuba y Filipinas, afirma que, si los cañones de los yanquis han cerrado "el libro de nuestra historia colonial", todavía queda "el pueblo sano y fuerte, fecundo y vigoroso". Lamenta Maeztu el Madrid superficial y sin raíces, incapaz de penetrar en las cosas serias [57]. En *Hacia otra España* hay a veces "recuerdos tristes", desilusión ante el patriotismo externo de "percalina" e "iluminación", "dolor que pasó", entre recuerdos de romerías de Santurce vasco y las verbenas de otras tierras, o sátira de "los malos pastores", en que la piedad de la raza se pierde en favores individuales, mientras falta una cultura ética. Por eso propone revisión de valores: frente a la España oficial, la popular y sin falseamientos. En algunos aspectos se nota la influencia de Joaquín Costa, por el que Maeztu siente gran admiración. Ve el problema de España, desde dentro, con muy buen sentido: "Los azares de mi vida han formado mi educación en Cuba y en Norteamérica, en los ingenios azucareros, en el comercio y en las fábricas de trabajo, no en las oficinas del Estado ni en las mesas de redacción". Las responsabilidades del desastre se reparten entre todos los españoles y su ambiente: "Nuestra desidia, nuestra pereza, el género chico, la corrida de toros, el garbanzo nacional, el suelo que pisamos y el agua que bebemos." Pero el dolor del desastre puede ser una señal de vida, si aprovechamos la lección amarga: "Se trata de emprender una obra hidráulica, de industria, de agricultura, que los elementos activos de la sociedad —particulares— hagan efectiva, ya que el Estado es incapaz de hacerlo." Cree que la propia fuerza del progreso, más que la lección de la derrota y el desengaño, llevarán "hacia otra España". Entonces Maeztu no se acuerda apenas de la tradición; después corregirá esta ausencia. Pero la preocupación económica y social coloca una vez más a este autor en el terreno de las realidades. Comprende como un anglosajón el valor del dividendo y el negocio y se adelanta a los futuristas italianos al percibir la "belleza de las calles rectas y de la fábrica, de la máquina y de la Bolsa". Como sus precursores y coetáneos, nota la falla de nuestras universidades en esa época y sus grandes defectos pedagógicos, y, en general, la "nación envilecida por el sistema de la recomendación y el compadrazgo". Para renovar todo esto hace falta "una generación bien templada, que luche heroicamente,

con el fecundo heroísmo de la paz, contra la ignorancia y la rutina". Pero, frente a las críticas excesivas, cree que también se ha de luchar "contra el pesimismo desesperado". La revisión en toda la obra de Maeztu, desde lo económico y social a lo literario, tiene mucho del punto de mira nórdico, que le hace muchas veces comprensible sólo a medias para el lector de mentalidad exclusivamente española y aun latina. Por ejemplo, la crítica del *Quijote* como obra desalentadora, de decadencia, sin excluir su gran fuerza literaria, produjo la extrañeza en el centenario de 1905, y es el mismo punto de vista que aclaró, conservando lo fundamental, en un libro de madurez [58]. Recordamos críticas suyas del pensamiento y la literatura españolas en los años de la Dictadura, que más parecían propias de un ensayista inglés que de un español.

De la "Crisis del humanismo" a la "Defensa de la hispanidad"

La estancia de Maeztu en Londres, de 1905 a 1916, fue decisiva para la sedimentación de sus ideas. Como señala Madariaga, tan britanizante, Maeztu era el primero que en España valorizara la civilización anglosajona, no sólo como corresponsal de prensa, sino a la vez como escritor, pensador y político [59]. Ricardo Rojas, el vital escritor argentino, que le conoció en Londres, lo describe así: "No separaba el pensamiento y la vida. Ponía todo su ser en la función de pensar. Su... cerebro no cesaba en esa continua molienda de ideas, seguidas a veces de combustión. Se tomaba cuerpo a cuerpo con Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche... En el trabajo era como un asceta. España era su pasión" [60]. Metodizó su vida, trabajó con regularidad, renovándose con distintos temas y poniendo la verdad "por encima de todo partido político y todo interés de clase" [61]. Vivió a la vez en tensión intelectual y en soledad. Desde estos años a sus impresiones de la guerra europea madura plenamente su obra. El libro de este orden aparece primero en inglés con el título de *Authority, Liberty and Function in the Light of the War* (1916), y en español con el de *La crisis del humanismo* (1919). Madariaga cree que es una de las mejores definiciones del Estado autoritario moderno. Influyó en los "gremialistas" ingleses, como Cole, Hobsom y Tawney. Marrero cree que la obra "anuncia una nueva era que lleva implícito un nuevo concepto del hombre, que no es sólo sujeto de la historia, sino que él mismo es historia" [62]. Señala la muerte del romanticismo, con todas sus consecuencias, y la vuelta a un sentido de clasicismo. Las generaciones futuras serán, quiéranlo o no, hijas de la guerra de 1914.

En adelante, los aspectos políticos y económicos son paralelos a los ensayos literarios. Los artículos en relación con la etapa de la dictadura de Primo de Rivera recogen el mismo sentido de admitir la guerra como un mal menor: "Antes la amputación que la gangrena." Y la exaltación del valor, del valor físico, "como lo honran los pueblos de raza inglesa". Cuando se creía que iba a ser ministro o el inspirador del directorio, escribe: "En realidad de verdad, no soy ahora más que lo que era antes: un escritor que de su pluma vive y que no tiene otro contacto con el Directorio que el de la simpatía" [63]. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* se publica en 1925 y subtitula "ensayos de simpatía", porque "fueron escritos entre lágrimas, risas y sueños de fortuna". Van dedicados a Ezequiel P. Paz, director de "La Prensa" de Buenos Aires. Las figuras literarias, dice, "son para nosotros realidades más profundas que las de muchos seres de carne y hueso". Distingue las figuras de las obras en que aparecieron. Nota que Don Juan surge en el *Burlador* "concebido y escrito de prisa", y considera el tipo literario como si aún vagase "en busca de un autor que lo cristalice definitivamente" como la Celestina o Don Quijote.

En el "Prólogo" se nota bastante tristeza entre líneas y se cita a Schopenhauer. Las tres figuras se asocian a tres calidades: Don Quijote o el amor, Don Juan o el poder y Celestina o la sabiduría. Respecto al tipo creado por Cervantes, alude al centenario de 1905[64] (ceremonias por iniciativa de un gran periodista: Mariano de Cavia). Ya indicamos que fue Maeztu quien planteó entonces la tesis del *Quijote* como obra de decadencia, "grande y decadente al mismo tiempo". Ahora, veinte años después, escribe: "Decadencia si nos sentimos vencidos ante el ideal inasequible." Algo de esto, el *Quijote* como parodia del espíritu caballeresco y aventurero, lo había señalado Juan Valera. "Hay que situar el Quijote —dice Maeztu— en la perspectiva del siglo XVI, lo mismo para que se perciba su épica grandeza que para prevenirnos contra su sugestión de desengaño." Establece un buen paralelo con *Hamlet,* pero no se puede admitir sin salvedades la afirmación de que "Don Quijote y Hamlet no serían lo que son sin Dulcinea y sin Ofelia". Para él, Don Quijote encarna el "amor cósmico".

Don Juan es principalmente orgulloso y sensual; por eso no encarna el amor, sino el poder, la fuerza; una fuerza disparada más allá del bien y del mal. Viene a tener por lema "yo y mis sentidos", encarnando el "ingenioso, brutal y materialista escepticismo ibérico". Cree que, si se acepta el ateísmo, Don Juan tiene razón, pero no desde una creencia religiosa. Por eso, Tirso, fraile y teólogo, le condena, y en las épocas escépticas, o se salva, o se le hace una apoteosis. Celestina es una sabiduría a ras de tierra, la buscadora de los placeres de los demás o, más bien, su administradora. Se fija en la oriundez hebrea de Rojas y, a través de las densas páginas del ensayo, es tal vez lo más acertado y complejo. Sin embargo, esta parte dio lugar a una polémica con Pedro Sáinz Rodríguez en las páginas de "El Sol".

La última gran obra importante en la postura tradicional de Maeztu y en su sentido de la repercusión de España en América es la *Defensa de la hispanidad,* editada en volumen en 1934, pero recogiendo artículos publicados desde fines de 1931, casi todos en "Acción Española". No reniega el autor de su criticismo de hombre del 98, en cuanto fue una actitud fecunda, pero supera lo negativo y lanza un libro lleno de fe, abierto a las nuevas generaciones. Emprende la rehabilitación de la hispanidad en el porvenir y por ello nos dice: "Y aunque nos duele España, y nos ha de doler más en esta obra, todavía es mejor que nos duela ella que dolernos nosotros de que no podamos hacer lo que debemos". Sobre su sentido, señala con razón Marrero: "Contra de lo que superficialmente pudiera sospecharse, no es la *Defensa de la hispanidad* una obra chauvinista, llevada por un nacionalismo exaltado. Su distintivo principal es precisamente lo contrario, o, mejor dicho, algo que es infinitamente superior: la afirmación de los ideales universalmente católicos de la unidad moral del género humano, que encierra para todos los hombres la posibilidad de salvarse sin hacer distinciones de razas y sin pararse en ninguna clase de privilegio"[65]. Así, la hispanidad, en cuanto obra de los dos pueblos de la Península Ibérica, sólo puede encontrar la salvación volviendo a sus viejos y eternos ideales: fe, patria común, idioma y cultura. Observa la posición extranjerizante de la Ilustración del siglo XVIII y la formación de las repúblicas hispanoamericanas en las ideas de la Revolución francesa y del "progresismo" liberal decimonónico. Llega a la superación de estos puntos de mira. Hoy se reconoce la misión histórica de la España del Siglo de Oro y las antiguas Indias tienen marcado un destino histórico y cultural, basado a la vez en la tradición y en su adaptabilidad al momento presente. El término "hispanidad" sirve mejor que otro alguno, basado en la tierra o la raza, para designar la hermandad espiritual. La obra está escrita en buen estilo; se recuerdan felices frases como la inicial: "España es una encina medio sofocada por la

yedra", y domina un tono de sinceridad y emoción. La retórica del excelente orador que fue siempre puede a veces hacer sonar a tópico y frase sonora algunos aspectos del libro, así como la fácil rapidez del periodista. Pero el contenido supera su valor literario, aun siendo éste de calidad. Porque hay capítulos perfectamente logrados, aun en su forma, como ejemplares ensayos literarios. Pero lo más importante es su fondo, su posición: universalista, amplio, precisamente a base de lo hispánico; frente a la división, preconiza unidad y amplitud. "Lo que hizo grandes a Bolívar y Rubén Darío fue haber podido ser, en un momento dado, el soldado y el poeta de todo un continente." Sigue a veces en parte a Ganivet y su *Idearium*, aunque discuta algún matiz. Véase, por ejemplo, el capítulo sobre *Estoicismo y trascendentalismo*. Defiende la obra de España en América frente a la leyenda negra, por desgracia aún bastante extendida. Al fijarse en una obra de unidad española "contra moros y judíos" se refiere a la necesidad de librar al mundo hispánico de la fatalidad pasiva de los primeros y del predominio racista de los segundos. En la vuelta a una plena fe en el destino de lo español, aun con las advertencias y distingos que suponen el ambiente de un momento crucial, el sentido católico y la misión nacional y cultural de España e Hispanoamérica, sin olvidar a Filipinas —que estudia en notable ensayo—, el libro representa la superación del punto de vista de la generación del 98, en que el autor se formara, y una mano tendida a las generaciones siguientes. Los párrafos de Maeztu se enlazan con cálidos y sonoros versos de afirmación hispánica de Rubén Darío; en otros momentos se perciben reflejos de su vasta cultura humanística y filosófica. El autor se manifiesta en la plenitud de su obra de comentarista, crítico y director de pensamiento. Cuando evoca el Concilio de Trento y la intervención del P. Laínez, nos encontramos con una página excelente, de antología. Esa luz de lo alto, ese fervor y esa pasión explicando la comunidad de espíritu en los pueblos hispánicos, ese sentido ecuménico de su obra, llevan a esta apología del "imperio de la fe". Los últimos ensayos han sido denominados con el nombre común de *Defensa del espíritu*, y vienen a ser los corolarios o amplificaciones de este libro. Temas de la teología del Siglo de Oro, como *Báñez y los poetas*, o los referentes a la política de Alemania o de Rusia, revelan la rica gama de sus últimos artículos. Berdiáeff y Max Scheler son ahora sus pensadores más considerados.

El 30 de junio de 1935 lee su discurso de ingreso en la Academia Española sobre *La brevedad de la vida en nuestra poesía lírica*. Desde los precursores de Jorge Manrique, se fija en las famosas *Coplas* de éste, que compara con la balada de François Villon *(Mais ou sont les neiges d'antan?)*. Estudia temas del siglo XVI y el XVII *(Epístola moral a Fabio*, etc.), Argensola y Lope de Vega. Está bien la rápida ojeada sobre la temática de Calderón, a quien el pensador tuvo siempre en gran estima. A diferencia de la contraposición que, en su *Mairena*, hacía Antonio Machado de los dos poetas (Manrique y Calderón), incomprendiendo el famoso soneto *Éstas que fueron pompa y alegría*, Maeztu afirma que Calderón es "el Jorge Manrique del drama y del teatro" en este motivo del huir del tiempo y la brevedad de la rosa. Evoca también a los románticos (Espronceda, el Zorrilla del romance al reloj, etc.) y los modernistas. Establece la diferencia del tema en el mundo hispánico con el semejante en las literaturas nórdicas, alemana e inglesa. En las nuestras, el *leitmotiv* es un fluir de la vida hacia la muerte, pero con fe en la otra vida; en las otras, un camino seguro, pero hacia un fin incierto o brumoso. La amplia cultura de Maeztu se revela en este discurso, en que se aborda el tema en el mundo islámico —se acuerda de Omar-al-Kayyam— y en el hebreo desde el Antiguo Testamento. Le contestó Agustín González de Amezúa con una excelente crítica de la personalidad del nuevo académico. Ve en *Don Qui-*

jote, Don Juan y la Celestina los "tres anhelos insatisfechos" de la humanidad. Aplica a Maeztu el refrán: "Letras, edad, camino..." Para su visión de lo hispánico destaca su estancia en Argentina. Como si adivinara su fin, cita el verso de Luis Martín de la Plaza: *¿Qué temes al morir...?*, y otros análogos de Quevedo. Maeztu, significativamente, señala al fin de su disertación que "los dos grandes artículos de la fe española" son "la igualdad fundamental de los hombres y su libertad interna; los dos grandes motivos que señalan el paso de la hispanidad por el escenario de la historia del mundo".

Son muy vibrantes los últimos artículos que, con el seudónimo elemental de "Cualquiera", Maeztu publicó en "La Época" de Madrid, de enero a julio del mismo año de su trágica muerte. Han sido recogidos en libro por Areilza con el título de *En vísperas de la tragedia* [66]. El colector ve en ellos al "gran luchador", que se expresa con "la mayor libertad de estilo". Maeztu sigue el principio de Menéndez Pelayo de que un pueblo viejo no puede renunciar a su cultura intelectual, que le sirvió de fundamento, sin extinguir lo más noble de sí mismo y deshacer su vida, cayendo en una segunda infancia, en una especie de anonadamiento senil. Las referencias culturales de estos artículos, llenos de los problemas candentes de la realidad española de cada día, son muy oportunas. A pesar del título, que pudiera desconcertar, *De la utopía al enchufe*, la discusión de la obra de Casona *Nuestra Natacha* es aguda al contrastar el idealismo del dramaturgo y su protagonista con la realidad que él tan bien conocía en los falsificadores del ginerismo. En otro ensayo, el tema de *Donoso Cortés y la revolución* se eleva a digna altura. Escribe con viveza y con utilización del léxico más moderno [67]. Los temas sociales y religiosos se interpretan con pasión y dinamismo. Con estos artículos concuerdan los anteriores de "A B C", principalmente de los años 1933 y 1935. En uno de esta última fecha había afirmado: "Nada hay más hermoso que morir por el derecho y por el espíritu tradicional de España" [68].

Luis Bello, pedagogo y periodista de la generación del 98

Luis Bello (1872-1935) nació y murió en Alba de Tormes (Salamanca). Abogado y periodista, empezó a escribir en el mismo 1898 como redactor de "El Heraldo" en Madrid. Corresponsal de "España" en París, recogió sus impresiones del país vecino en un libro notable. Su "tributo a París" apareció en 1907. Fundó la revista "Crítica" (1903) y dirigió la sección de cultura de "Los Lunes del Imparcial" (1916). Su vocación fue la pedagogía como actividad viviente, como misionero en todas las escuelas de España. Su afán optimista de mejora es hermano del regeneracionismo del grupo del 98, pero sin el criticismo acre de los escritores de su misma generación, que le tuvieron en mucha estima. Su pensamiento procede de la habilidad entre inteligente y cautelosa del ginerismo, pero Bello actúa con una potente voluntad y un patriotismo unido a su sensibilidad artística. Recuerda a veces a Manuel B. Cossío, pero tratando de superar su "rousseaunismo". Sus reseñas de visitas a pueblos y escuelas aparecieron paulatinamente en "El Sol" y se recogieron en cuatro interesantes volúmenes. Fue un equilibrado periodista, lleno de celo por su misión sobre la enseñanza nacional. Dos libros de crítica y ensayo completan su obra: *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* (1920) y el referente a la guerra de 1914, *España durante la guerra: Política y acción de los alemanes* (1918). Pero es en sus mencionados tomos del *Viaje por las escuelas de España* donde se halla lo central de su temperamento y su producción observadora y sensible [69].

El tema central es el deseo de mejorar las escuelas. Para esto, junto a sus detalles de observador, tiene entusiasmo y rigor expresados en una prosa

sobria y equilibrada. El primer tomo trata de Madrid, la Sierra, Castilla, León y Asturias. Cree que lo primero para la formación humana y cultural es la escuela por su sentido básico. Quiere que las escuelas sean cómodas y defiende al maestro. Cita a Luis Vives y se fija en el niño de cualquier clase y latitud: "El pobre tiene tanto derecho a la instrucción como el rico. Se le debe la escuela." Escribe bien, con cuidado y una especie de sobria elegancia. Plantea temas como *El prejuicio contra el maestro* y siente siempre el deseo de mejora, con la observación cariñosa, como en *La escuela de un lugar.* Al comentar el abandono de algunos de los pueblos cercanos a la corte, habla como los escritores del 98 y percibe el influjo cordial de "Azorín": "Se cae la torre —nos dice—. Se cae el pueblo, casa por casa, y no lo levantan. Estos lugares próximos a Madrid, al ser absorbidos desde lejos, pierden el equilibrio. Es preciso ampararlos, reforzarlos, asegurar en ellos el resorte moral. Algo trágico les ocurre". Lo mismo se fija en los sueldos míseros del maestro que envuelve con simpática mirada las aldeas, como en *Una escuela en domingo.* Ve a algunos pueblos como algo biológico, humano: "Uno es Móstoles, pueblo rico, sanguíneo. El otro es Hortaleza, que pese al garnacho, al moscatel y los paúles, va dejándose morir de anemia". En los volúmenes que se suceden sabe contraponer el ambiente cálido y perezoso de la rica Andalucía a las tierras sobrias y pobres castellanas. Describe siempre de un modo interesante, hasta en lo que pudiera tener el peligro de la monotonía. Un paisaje fino es la clave del artículo *Pedagogía del rayo de sol* (vol. I), en que relata bien, traza un cuadro de "cipreses y tres caños de agua antigua" y pide sol para las escuelas. Ve las chabolas del Carabanchel de su tiempo "como atalaya de la Mancha", y siguen *Corzos y niños en el Pardo, Colmenar Viejo* —"calles en cuesta..., casas alegres"—. El detalle de un retablo que enseña el sacristán de un pueblo, un verso evocado de Zorrilla o el tema de la pregunta sobre las abejas dan novedad y variedad al libro y lo unen a la sensibilidad de su generación: Noche en Torrelaguna, el castillo de Buitrago. Todo lo demás es historia y melancolía.

Posee buena erudición en historia de la pedagogía, que alguna vez asoma, pero naturalmente y esquivando siempre lo forzado o pedantesco. Al revés; escribe y nos habla con la mejor naturalidad. Así desfilan, con sus temas y problemas o realidades de escuelas, Medina del Campo, Salamanca, Béjar, Miranda del Castañar, la ciudad de Zamora y la villa de Benavente, y el cuadro óptimo de León y su provincia, junto a la obra de los indianos en Asturias. Algunas notas finales, como la "parábola del bocio", con su peculiar ironía, encierran el dramatismo de la España obstinada en no progresar. El segundo volumen del *Viaje* nos enseña un vistoso cuadro de Andalucía: Cádiz, Málaga, Granada, y un contraste de las dos Castillas: Toledo y Soria. Nos habla "sobre el color de Andalucía y sobre el talento natural", nos enseña Gibraltar, La Línea, en detalles muy curiosos. Ronda, con su calle abigarrada que parece "un ballet ruso" y su puente romántico, y la buena semblanza del párroco de Santa María, el arqueólogo. En Toledo nota bellezas, desidia e incomprensión. Nos deja asomar a "un Toledo maravilloso deshaciéndose en polvo, telaraña y ruina". "Todo el ayer de Castilla se va, para el extraño, río abajo. Se salvan las piedras moras y romanas. Lo nuestro es lo que se hunde", nos dice con justa queja llena de melancolía. Pensamos en los coetáneos del 98, descubriendo el paisaje castellano y lamentando la penuria y abandono de tantos lugares preclaros. La parte referente a Guadalupe, Soria y Burgo de Osma es también notable. En el volumen III (donde se halla el prólogo de "Azorín"), evoca en Trujillo los manes de los conquistadores extremeños, como en un sueño en que habla Francisco Pizarro, y donde luce sus condiciones literarias. Junta a la descripción de Badajoz, la parte referente a los antiguos alumbrados de



Ramiro de Maeztu,
carbón de Ramón Casas.



Eduardo Gómez de Baquero,
«Andrenio».

(Foto publicada en «La Esfera»,
el 27 de junio de 1925.)



Eugenio Noel durante su visita a Hollywood (su acompañante es la actriz mejicana Lupe Vélez).



Rubén Darío, por Daniel Vázquez Díaz (París, 1911).

EL RECTOR
DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Particular

22 V 08

El anuncio de su venida, querido Darío, me ha alegrado mucho y dejo para cuando nos veamos el hablar de unas y de otras cosas. Por ahora he de decirle que los primeros días del mes que viene he de estar ocupado en exámenes y sin poder disponer de todo el día y después de esto, que durará ocho ó diez días, voy á Cáceres por cinco ó seis á un certamen regional pedagógico. Lo mejor es que cuando piense venir me avise para que nos pongamos de acuerdo y coincidamos.

De usted hablé mucho con Ricardo Rojas que pasó aquí tres días y está ahora en esa. El le dirá de esta dorada y apacible Salamanca.

Carta de Miguel de Unamuno a Rubén Darío (22 de mayo de 1908).

Eduardo Marquina en su juventud, carbón de Ramón Casas (Museo de Arte Moderno, Barcelona).





Antonio y Manuel Machado (éste, de pie).

Llerena denota su erudición y sus puntas de ironía, que coinciden a veces con notas oídas a Cossío. También recordamos su Mérida. En el volumen IV aparece "más Andalucía". Se lee con gusto lo referente a Sevilla y a "Tánger y España". En relación con Granada es notable la referencia a Ganivet y al P. Manjón. Respecto al autor del *Idearium,* le reprocha una página *epatente* de antipedagogismo al hablar de Granada, si bien se la explica por condiciones especiales. Admira al P. Manjón y sus escuelas del Ave María y nos describe sus visitas en un burro blanco, como una especie de profeta, al barrio de los gitanos, con simpatía y comprensión. Bello es siempre un razonable progresista que escribe con cuidado y elegancia.

Eugenio Noel, epílogo de la temática del 98

Eugenio Noel, semiseudónimo de Eugenio Muñoz Díaz (1885-1936), nacido en Madrid, es el epígono y, en parte, vulgarizador, del grupo del 98. Su ataque al "flamenquismo" y a las corridas de toros, sostenido a base de constantes conferencias y artículos, de fogosa elocuencia, y que dieron lugar a motines y reacciones del vulgo, incluso lindantes con el atentado personal, nos ofrece un pintoresco eco del intento de renovación de los autores de aquel grupo, como el "Azorín" de los comienzos, Maeztu, Baroja o la obra de Unamuno, con quien coincide en más de una ocasión. Por ejemplo, el "Cristo" de las Claras de Palencia, cantado en el "poema de tierra-tierra" del vasco, aparece en varias páginas de una nota de *Nervios de la raza,* de Noel. Por otra parte, ciertos rasgos poderosos del madrileño se acercan a la pintura de Zuloaga. El tema de los caballos de los toros, incluso en un dramático diálogo entre fantástico y realista de Noel, es hermano del cuadro *La víctima de la fiesta,* del pintor norteño. Si miramos los tipos de degenerados, briosamente trazados, como *Gregorio el botero,* de Zuloaga, derivación en parte de los enanos de Velázquez, nos acordamos de las análogas figuras literarias, aunque como creación de arte inferior, como el de la cabeza grande de Alcorcón o el tonto de Majadahonda de *Nervios de la raza,* de Noel. El propósito de éste, como el de los hombres del 98, era "despertar a un pueblo de su modorra", lo que consideraba difícil tarea. Creía que el "sol y sombra es la región de las ideas españolas". No estando agotados del todo ni tampoco en plenitud de vida y progreso, "vivimos en el término medio... Claroscuro fatal...". Cree que falta en la España media el sentido proporcionado de la belleza, pero, a pesar de los defectos que señala al país, advierte "la admirable primera materia de pueblo que en él hay" en el español [70]. Nos cuenta todos sus percances por ese afán de regenerar a España de los que cree sus vicios fundamentales, y en parte tiene razón. "Yo he entrado en la Sala Audiencia —nos dice—, con esposas en las manos y entre dos guardias civiles, por escribir y hablar como habla y escribe Europa." Dio conferencias por países de Hispanoamérica con gran éxito. Destaca su estancia en Méjico. Murió en Barcelona, en el Hospital de San Pablo, en 1936. Parte de su obra periodística fue recogida en libros, pero no en su totalidad, principalmente desde 1909 a la época de la gran guerra de 1914. Su aspecto físico, su melena y su apariencia de bohemio revelan en cierto modo su personalidad, a la vez sincera y efectista, desde la desgarrada y pintoresca campaña contra el flamenquismo —motivo fundamental de su obra— a sus artículos, aguafuertes de paisajes y tipos populares o sus novelas y cuentos. Giménez Caballero, en frase pintoresca de la época de los *Carteles,* decía que Noel representaba los motivos del 98 a 0,65 —aludía a los almacenes que ofrecían un *totum revolutum* barato en aquellos años—. Suponía, por lo tanto, la vulgarización, desde los temas a la expresión, de la temática de aquella generación. José María de Cossío ha valorado bien su personalidad

en relación con la "fiesta nacional" en su *Diccionario* sobre los toros. Recientemente, a la muerte del torero Belmonte, que representó el sentido trágico de un postnoventayochismo grato a Ayala, Ortega y Gasset, etc., un escritor ha asociado su figura a la del antiflamenquista en *La melena y la mandíbula,* y ha recordado aquellas "campañas escritas y orales que levantaron verdaderas polvaredas de escándalo". Ambos eran de origen humilde, y si el torero desafiaba, desgarbado, a la muerte, el escritor osaba hablar contra toros y toreros en un círculo de la calle de las Sierpes de Sevilla. Se presenta en la plaza con su melena romántica, que le llegaba casi a los hombros, y el "Gallo" le brinda un toro con guasa andaluza [71]. Pintoresco, pero de gran fuerza y vigor de estilo, y creador, aunque con concesiones a lo caricatural e irreverente, del mismo mal gusto del vulgo que ataca, Noel es una personalidad inconfundible y destacada.

Aun en sus desgarros hasta lo chocarrero y cierta tosquedad en el detallismo y expresión, Noel quiere presentar un cuadro de España con viveza y penetración, aunque muchas veces la realización quede en lo más hiriente y superficial. Al frente de sus *Nervios de la raza* —obra de las más significativas— estampa: "Creo contribuir al estudio del alma nacional con estos dibujos a la pluma, hechos entre los azares sin nombre de una activísima campaña. *Nervios de la raza* llamo a estos trazos míos, y nervios son de nuestro espíritu desequilibrado, histérico e incorregible. Adoro mi patria y puedo sostener con orgullo que en estos últimos años (la obra es de 1915) ningún joven de mi generación —tengo veintinueve años de edad— ha trabajado por ella como yo. Calumniado, impopular, solo, pobre, supe vencer el espectáculo repugnante de la indiferencia o de la envidia que produce a los perezosos todo movimiento. En el espléndido aislamiento con que me honran mis compañeros he logrado fortificar mi corazón; y su silencio, que tantos triunfos editoriales me ha restado, duplicó el esfuerzo de una labor que, cuando se conozca, tal vez produzca respeto. Mas mi patria, a la que sacrifiqué muchas y no pobres cosas, no puede pedirme que mienta; e implacable con sus vicios, le digo en este libro recias verdades." La nobleza del propósito que estas palabras encierran es, sin duda, admirable, aunque la obra es una serie de cuentos o dibujos, chillones, curiosos y desgarbados, más que una amplia crítica de ensayos nacionales a lo Unamuno, como parecía prometer. Entre sus relatos son curiosos, además de los aludidos en comparación con Zuloaga, los de los caballistas de Arroyo del Puerco, un toro "de cabeza" en Alarcón, algún tipo de cura de aldea, la capea en Segurilla y otros del mismo jaez. Al aludir a "apostolado" e invocar al comienzo a Renán y Tolstoi, revela su confusión ideológica, que se advierte a través de toda su obra, y que explica tal vez un cierto desdén que por él sintieron los del 98 y los primeros novecentistas, debido en parte a su pintoresquismo exterior.

Un tema análogo, y quizá trazado con más dignidad y nobleza, es el del libro más tardío y, por lo tanto, de estilo más maduro, *España, nervio a nervio* (1924), en que bellamente se describen paisajes o se evocan perspectivas históricas de ciertos lugares, junto a tipos y figuras de un nivel noble o humilde. Algunos de estos verdaderos ensayos o cuadros están a la altura de los equivalentes de Unamuno, Baroja o "Azorín", como *Ante el sepulcro del Cardenal Tavera* del Hospital de Afuera de Toledo, o las *Lauras del desierto de las Palmas de Benicasín.* También son certeros sus *Aguafuertes ibéricos,* donde se hallan muchos motivos bien recogidos, de los que por su excepción curiosa y adecuada observación recordamos los de cuadros canarios, como *Sombra en el Drago, sol en el Teide,* o los del norte de Marruecos, como, por ejemplo, *En Tánger.* El libro sobre *Semana Santa en Sevilla* (1916) se presta al colorismo, al aguafuerte recio y también a la facilidad desigual. El tema tenía a

la vez que atraerle y suscitar posiciones de criticismo sobre la religiosidad, popular o vulgar, española. Pero en el gran arte de los imagineros, o en la grandeza de la liturgia de la catedral hispalense, la sensibilidad de Noel encuentra motivos para su riqueza colorista, su fuerza verbal o su corriente de emoción. Recordemos, por ejemplo, las descripciones del Domingo de Ramos, desde la bendición y procesión de palmas, pontificales, a la Misa solemne con el canto de la Pasión, la riqueza de ornamentos y poético ambiente del templo metropolitano. Lo mismo puede decirse de las procesiones por las típicas calles sevillanas, con las imágenes de Montañés y Mesa, desde la tarde del Jueves Santo a la madrugada del Viernes.

Noel puede considerarse como puro producto ibérico, en que alternan las grandes condiciones naturales con la falta de gusto y de no saber decir "basta". La portada irreverente de su libro *La Providencia al quite,* aunque procedente del exvoto de un picador salvado de un gran peligro, ofende a la más mediana sensibilidad. Pero la obra contiene en los asuntos de tauromaquia, que le obsesionaron, partes de verdadera fuerza e interés.

Como notable narrador, entre las notas desiguales que señalamos, destaca en *Vidas de santos, diablos, mártires, frailes y clérigos y almas en pena* (1916), cuyo título da idea del pintoresquismo desaforado del escritor. Acusa su interés sobre lo penetrante y lo irreverente en motivos devotos tradicionales, en los que a veces asoma una cierta ironía volteriana un tanto gruesa. Es curioso su cuadro *Hoy se saca ánima,* típico de la amenidad literaria y fuerza impresionante del autor, aunque tenga algunos toques de mal gusto [72].

Su herencia y su vida explican los contrastes de la obra. Era hijo de una criada de servir y del lazarillo de un ciego. Llamándose Eugenio Muñoz, "se había dotado —dice Ramón Gómez de la Serna [73]— de ese seudónimo de progenie francesa, sonoro y lleno de fijeza rotunda y de invierno". Habiendo nacido pocos años antes que el Ramón de las "greguerías", no podían ser más dispares su visión del mundo y su posición literaria. Ramón le veía, de joven, "declamador y centelleante". Le parecía un "monstruo literario" en el sentido en que se empleaba la expresión en nuestro Siglo de Oro. Noel recuerda su humilde y honrado origen en la dedicatoria de alguna de sus obras. Fue, de niño, protegido por la duquesa de Sevillano, donde servía su madre con tesón heroico. Su vida fue difícil. El notable periodista Ciges Aparicio le publicó su primera novela corta, *Alma de santa,* en "El Cuento Semanal", donde apareció ilustrada con curiosos dibujos místicos de Julio Antonio, Ortega y Gaset consiguió que publicase artículos en "El Imparcial". Fue voluntario a la guerra de África en 1909 y sobre ella escribió artículos muy movidos en la "España Nueva"; por alguno de ellos fue a parar a la cárcel. Había sido seminarista. Sobre todos los motivos juntos brotaba un noventayochismo entre fácil y tópico, pero de notable sabor, que antes señalábamos. Giménez Caballero, en su artículo *Un aparecido,* dice que "si se cogiera en un apretado racimo a Baroja, a Unamuno, a Ortega, a Valle-Inclán, a Bagaría, a Zuloaga, a "Azorín", a Azaña, a Julio Antonio, y se les colocase así, en piña, revueltos, en rompecabezas, ante un reflector, la sombra desmesurada y pintoresca que resultase sería la de Eugenio Noel". Ramón, en la notable semblanza que le dedica, cree que fue al antiflamenquismo por lo sensacional. "Era el antitorero, pero tan flamenco como un torero." Lo considera como "un Tartarín de la conferencia". En América, entre pintoresquismos, "se abría paso como un tipo... en que se repetía la vitola formidable de los conquistadores". "Noel es la figura representativa del escritor que pudo ser genial, pero el medio se empeñó en no dejarle, en hostilizarle, en hacerle vivir de precario." Después de tantos viajes y experiencias, después "de haber vivido reciamente, para escribir reciamente, muere como inédito, apenas desbrozadas

sus ideas, con una carpeta monstruosa de diseños". Por lo tanto, le considera como un gran hombre malogrado. Pero "con lo que queda suyo pudo ser un Villarroel", comparación con el atrabiliario dieciochesco que nos parece muy penetrante. Le ve "potente y joven, al par que yerto y enmudecido". "Era un hombre recio, con figura de hombrón, y tenía siempre un aire de jabalí entre encinares." Precisamente, Ramón Gómez de la Serna hizo a su muerte su semblanza por radio en Madrid, y con esta ocasión fue la última vez que habló con García Lorca por teléfono, después de oírle, diciéndole que estaba llorando ante la figura ida, tristemente sola, en el Hospital de San Pablo de Barcelona, el 23 de abril, día de san Jorge y de Cervantes, del trágico 1936 [74].

La obra de Noel, narrador de impresiones biográficas y novelista, estaba en un punto crucial hacía años. La novela *Las siete cucas* anunciaba la plasmación en relato de un cúmulo de memorias y vivencias, llenas de sabor y de sentido de observación popular [75]. Ya indicamos el valor de sus cuentos cortos. Lo mismo puede decirse de las descripciones literarias; así, el comienzo de un ensayo sobre la tumba de Ferrer en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, en que pinta la altura y colorido de la montaña de Montjuich en Barcelona, o el capítulo *Yecla la sedienta*, una de las más hondas interpretaciones del paisaje de esta tierra, tan descrita por los noventayochistas —"Azorín", Baroja— [76].

Salaverría, el vasco novelista, ensayista y biógrafo

Aunque nacido incidentalmente en Vinaroz (Castellón de la Plana), en 1873, José María Salaverría es un típico escritor vasco. Por raza, por tipo, por carácter. La ascendencia paterna procedía de Álava, y la materna, de Guipúzcoa. Algunos de sus antepasados, de recia estirpe norteña, alcanzaron gran longevidad. Parece que aprendió a hablar en vascuence [77]. Su padre era torrero, y a eso se debió el nacimiento de José María en tierras de Levante. En 1877 es llevado a su lugar de origen, al encargarse el padre del faro de Igueldo, en San Sebastián. Trabajó y se formó en el país vasco. Viajó a Puerto Rico en 1895; publicó su primer artículo, vuelto a España, en 1898, y se habituó al periodismo entre 1901 y 1903. Su primer libro *(El perro negro)* es de 1906. Viajó por Argentina y otros países de Hispanoamérica y por diversas naciones europeas (Francia, Inglaterra, Italia). Se formó en el 98, pero más tarde consideraba como un mundo fantasmal y superado su *Vieja España*, aportación a las tintas negras o sangrientas de su paisano Zuloaga, o de Maurice Barrès, Verhaeren, o los españoles escritores del grupo. Cada vez tomó una posición más tradicionalista. Murió en Madrid en 1940, y sus restos fueron llevados a San Sebastián.

Su crisis religiosa y su visión angustiada del mundo se recogen en sus primeras obras: *El perro negro*, con una especie de simbolismo posromántico, y la utopía de *El rey Nicéforo*, un "rey extraño que pretendió socializar a la manera quijotesca", con cierto parecido a los libros de *Pío Cid* de Ganivet.

Ciertos aspectos, como el pavor ante la nada en la muerte o el anhelo de inmortalidad, hacen coincidir a Salaverría joven con Unamuno. Su novela *La Virgen de Aránzazu* (1909) plantea también el problema religioso con muchos elementos de raigambre romántica (se ha comparado por el anhelo de inmortalidad del personaje principal al *Obermann* de Senancour [78]). El protagonista, Pedro, es acaso en gran parte, por lo menos en lo ideológico, autobiográfico, con su "tortura interior" y bastantes rasgos de confesión personal. También *Las sombras de Loyola* (1911) ofrece recuerdos juveniles. Pero hacia 1917, en *Espíritu ambulante*, se percibe una evolución hacia la fe religiosa, aunque sea como reposo, recuerdo infantil y necesidad de la tradición.

Al publicar una de las mejores biografías suyas, en 1920, *Santa Teresa de Jesús*, que es, asimismo, como una suma de ensayos ambientales, se acerca a un tema religioso con gran tacto y simpatía, que lo mismo puede ser cultural que confesional. Su *Íñigo de Loyola*, su otra obra hagiográfica, de 1929, completa este aspecto. Ve en el santo vasco, ante todo, un milagro de voluntad: "Una poderosa humanidad que va formándose a lo heroico, templándose al tacto de la vida, enriqueciéndose de inteligencia y tenacidad". Interesa mucho la interpretación de san Ignacio como fuerte personalidad vasca. Por eso, si para santa Teresa el historiador usó un estilo más bien blando, aquí busca la áspera expresión propia del gran fundador norteño.

Su carácter de raza se manifiesta plenamente en *Alma vasca* (Madrid, 1920), con sus descripciones de mar y montañas, de costumbres típicas y recuerdos de mocedad, y la interpretación del país desde lo bucólico a lo industrial. El autor correspondía al tipo vasco que esa obra define: flaco, alto, de color oscuro, frente ancha, ojos azules y pelo castaño. Y así le recordamos, con el atuendo de la típica boina vasca [79].

Completa su entusiasmo por la tierra vasca *Iparraguirre, el último bardo* (1932). Hay ahí una especie de "racismo" que explica el desprecio por el indio en sus libros, por otra parte tan afirmativos, sobre Hispanoamérica. Hemos destacado en otro lugar [80] la probidad literaria, la independencia, la sinceridad de las actitudes de Salaverría, y creemos que en estas afirmaciones señalábamos lo fundamental del carácter del escritor, aunque no falten opiniones en contrario. Con sincera independencia ve a los autores del 98, sin importarle los valores consagrados, aunque a veces sea injusto. Él no creía serlo. "Yo me he decidido a hablar un poco atentamente de esa generación —nos dice— por lo mismo que viví alejado de su verdadera órbita y a cierta distancia de las camaraderías y conciliábulos." No pertenecía a grupo literario, y eso explica el relativo desdén u olvido en que se le ha colocado. Cuando aparecen su semblanzas en *Retratos* (1926) es curioso que los valores coetáneos o siguientes de verdadera personalidad acepten y elogien al crítico —así lo hacen, por ejemplo, Giménez Caballero y Ricardo Baeza—, mientras que se escandalizan los más mediocres [81]. Desde luego, su falta de oportunismo le creó enemigos y le hizo blanco de controversias y ataques, lo cual revela su independencia y le hace simpático, aunque se equivocara de hecho en algunos extremos. Formado, como los hombres típicos del 98, con influjos de Nietzsche y Tolstoi, tan contradictorios, se explican actitudes de sus obras primeras que quedan aún en su madurez. Ofrece contactos con el pensamiento y crítica de Ortega y Gasset, sea por influjo, sea por coincidencia. Como los del 98 y la generación de Ortega, fue ensayista y articulista, en que la obra de invención queda, como en muchos de aquéllos, un poco al margen y como complemento, pero revelando auténticas calidades de temperamento y estilo.

Los "Retratos" y los temas americanos de Salaverría

Los primeros *Retratos* de Salaverría aparecen en 1926 [82]. Constan de una introducción y de las semblanzas de Darío de Regoyos, el pintor que, con Zuloaga, corresponde a la generación del 98; Baroja, Unamuno, Ortega y Bécher. Comprende el crítico que es difícil enjuiciar un período cuando se está inscrito en él. No quiere dogmatizar y procura ser imparcial, aunque no puede prescindir, naturalmente, de simpatías o antipatías. No le convence que su época haya sustituido, por ejemplo, la maestría del novelar de la generación anterior por el mero ensayo o artículo periodístico. Dada su posición un tanto

escéptica en materias fundamentales [83], produce una crítica subjetiva. Por su atención y sensibilidad para los motivos de arte —otra de sus obras, una de las mejores de ensayos, se titula *Los fantasmas del Museo* (1919)—, unida a una actitud de simpatía y paisanaje, se comprende que una de las mejores evocaciones sea la de Regoyos. El capítulo dedicado a los Baroja no está exento de cordialidad, sobre todo en cuanto constelación familiar: "Ricardo Baroja ha hecho sus cuadros y sus aguafuertes bajo la inspección y vigilancia de la familia entera, y del mismo modo ha escrito Pío Baroja sus novelas." Ve, con razón, que éste es lo contrario de un "hombre de acción" y lo explica como una especie de complejo de timidez. Lo ve sincero en la arbitrariedad y explica su negación por su patriotismo dentro del humorismo y amenidad. Considera a Baroja como un perfecto psicólogo, que cala en lo profundo cuanto ve: "Es una de las inteligencias más agudas, penetrantes, comprensivas y, sobre todo, más llenas de humanidad" que ha conocido. A Unamuno lo considera un hombre extraordinario, pero perdido en la vanidad del "yo". Como un Prometeo encadenado para efectos publicitarios. Une la recia salud a la testarudez de vizcaíno. Asombra y perturba con sus paradojas buscadas adrede, en las que es una especie de equilibrista literario, como un genial provinciano envuelto en "malas compañías". Cree que su persona es superior a su obra; ésta no resalta en ningún género: "El autor, como episodio o anécdota, monta más que sus obras." Es "Luzbel y Narciso en una pieza". Su sed de inmortalidad —"resucitar con sus barbas y todo"— no ha plasmado en una obra maestra: "Está más bien en una serie de ademanes suyos". Adivina en él una dramática "contorsión barroca". Cree profundo haber traído al primer plano español la preocupación religiosa. Cree que en él hay una poeta infuso, sin lograr. Si en este caso, aunque con algo de razón, su crítica es más bien incomprensiva, Salaverría hace después una buena semblanza de Ortega y evoca bien a Emilio Bécher, "el genial fracasado", excelente periodista argentino a la europea, hoy completamente olvidado, que había muerto hacía poco en Buenos Aires. Sus *Nuevos retratos* se publican en 1930 [84]. En ellos hay una semblanza retrospectiva y emotiva: la de Galdós, y dos figuras de la generación siguiente a la de Salaverría: Gómez de la Serna y Ramón de Basterra, aparte temas generales sobre el 98. *El Madrid de Pérez Galdós* es una excelente evocación. Al hablar del 98 ve a sus escritores en el plano de vida particular, más en sus pequeñeces de cada día que en la dimensión de sus obras, pero es acertado al advertir cierto "neorromanticismo" en sus actitudes y su sentido moral y nacional frente al separatismo vasco. Se fija sobre todo en el grupo norteño. Por otra parte, es curiosa su atención al sector "vanguardista" en torno a Gómez de la Serna y los de Pombo, aunque en las referencias al superrealismo de los comienzos, naturalmente, desbarre. Cree que con soltar un insulto lo arregla todo. En cambio, la visión de la personalidad de Ramón de Basterra entraña comprensión y simpatía.

De sus viajes a América trajo una clara comprensión de muchos problemas y una sensibilidad sobre aquellas tierras. Sus *Paisajes argentinos* (Barcelona, 1918) son descripciones excelentes, que se amplían con motivos de Uruguay y los Andes. Lo paisajista y lo literario se tratan en dos curiosas obras: *El poema de la Pampa: Martín Fierro y el criollismo español*, y *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*. Aunque el segundo libro es, en parte, refundición del primero, los dos ofrecen carácter diverso. Considera el poema de José Hernández como eco popular de un mito de raza y de ambiente [85]. Descubre mucho de español en el gran gaucho ejemplar; su obra es un alegato más por la "hispanidad". También es muy interesante su evocación biográfica: *Bolívar, el Libertador* (Madrid, 1930). Bolívar, explicado por las circunstancias históricas, sin apologías ni ataques tendenciosos, destaca como un gran

idealista, como un Quijote de la guerra de independencia americana: retratado con simpatía cordial y vivificadora.

La labor periodística de Salaverría fue muy extensa, principalmente en sus artículos del "A B C" madrileño, que van desde temas intrascendentes a los literarios y políticos, abarcan toda una época y merecen ser recogidos en forma de libro. Como dijimos, el pensamiento de Salaverría se tiñe con el tiempo de nacionalismo y tradicionalismo, que superan los puntos de partida del negativismo del 98. Sin embargo, fue, en casi todos sus aspectos, hombre de esa generación, y su moderada conversión puede parangonarse con la más patente y definida de Ramiro de Maeztu [86].

Su fina sensibilidad nos dejó un libro agudo y melancólico, en 1927: *Instantes.* Con sentido de la crisis de su época refleja las instituciones y sus edificios representativos, como la *Elegía al Congreso de los Diputados,* o *El crepúsculo del Ateneo,* o en el "virtuosismo" que él llama vicio de la calle en evocaciones madrileñas. Así, la calle de Alcalá (antes de ser destronada por la Gran Vía), la *Oración a la Cibeles* o la atención a las tertulias literarias, como "El Gato Negro", "Pombo" o la "Granja del Henar". Son curiosas las referencias a la "nueva literatura" y los comentarios a la crítica sobre su propio libro *Retratos.* Y toda la obra respira una profunda emoción. O una aguda crítica, como al comentar los diarios del Madrid de entonces.

El *Iparraguirre* y el *Bolívar* formaron parte de las *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX,* de Espasa-Calpe, y aparecieron ambas en 1932. En la silueta del vasco quedan recuerdos del tema del guerrillero carlista, el himno religioso de la libertad, el "aprendiz" de indiano o la vuelta como de hijo pródigo, en los sucesos del "gran vagabundo"; y textos y versiones de sus poemas. En el *Bolívar* mencionado, como obra literaria ofrece finas estampas, como el ambiente dieciochesco de Caracas en la formación del Libertador: "Tiempo de los virreyes de peluca empolvada y espadín, de los obispos tolerantes y suntuosos, de las universidades y las academias al estilo de Europa." Pero sobre ello surgirá una vigorosa personalidad que, como la de Goya, se adelantará varonilmente al romanticismo: "Los pies de Bolívar aprenderán a pisar fuerte. Con firmeza, hollarán todos los caminos posibles del mundo, bajo el cielo luminoso de España e Italia, en la conmovida atmósfera de París, o entre las brumas indecisas de Inglaterra, siempre en persecución de las ternuras del amor, de los goces de la inteligencia, de los riesgos y aventuras de las conspiraciones". Con emoción y firmeza le evoca desde el principio hasta el fin: "Tremenda agonía del hombre que lo ha podido todo, que está acostumbrado a dominar las más grandes tormentas y que ahora siente que las fuerzas le fallan, que los hombres le traicionan". Salaverría llega a la altura de un historiador al modo clásico.

La crítica de "Andrenio" (Gómez de Baquero)

Con el seudónimo de "Andrenio" —tomado del personaje del *Criticón,* de Gracián— escribió parte de su obra el ponderado crítico Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929), que nació y murió en Madrid, y a sus revistas y diarios estuvo vinculado. Comenzó con estudios de Derecho, cuya carrera había cursado en Madrid. Su actividad de ensayo y crítica arranca de 1905 *(Letras e ideas)* y llega hasta su muerte en plena madurez y agilidad. Colaboró en sus comienzos en la "Revista de España" —que desapareció en 1912—, ensayo cultural de tipo liberal y avanzado que publicaron escritores y políticos de la República del 73. Quedó en la ideología y actitud política de "Andrenio" un eco de su sentido liberal, pero con gran comprensión y mesura. Su época ju-

rídica se halla representada por *Las fuentes del Derecho en la presente crisis...* (1916), y su visión política en el estudio sobre el paneslavismo y la paz europea, y la conferencia sobre *El colapso de la opinión liberal en España* en la fecha crítica de 1922. También colaboró en la "España moderna", de gran calidad y universalidad en los comienzos de siglo. En su juventud, Baquero había tenido amistad con Castelar y otros prohombres de la segunda mitad del siglo XIX, entre cuyos ideales se formó.

En "España Moderna", Baquero se ocupó durante bastantes años de la crítica literaria con su curiosa atención y probada ecuanimidad —hasta la desaparición de la revista en 1915—. Después figuró en muchas publicaciones y revistas, como "Blanco y Negro", o diarios como "El Sol" y "La Voz". En "El Sol", sus artículos iniciales y folletones dan cabal idea del movimiento cultural de España, sobre todo desde 1923 a su muerte: consolidación de la fama de los hombres del 98, magisterio de la generación de Ortega y comienzo de los movimientos vanguardistas y generación del 27. El buen sentido y la penetrante agudeza de "Andrenio" le colocan en primer plano, ya definiendo aspectos, como la novela y el ensayo de Unamuno, ya aceptando los nuevos valores, como el género revolucionario de Gómez de la Serna o los *Carteles* vanguardistas de Giménez Caballero. Con gran sentido de ecuanimidad e independencia, sin afiliarse a grupos ni capillas, unas veces con ironía y cordialidad, otras con seriedad y justeza, muestra el panorama de las letras de su tiempo, desde los maestros de la ciencia literaria como Menéndez Pidal a su escuela de eruditos, y la poesía desde el modernismo al momento del centenario de Góngora. Este sentido de llegar con el mejor intento de comprensión a la "nueva literatura" de su tiempo se revela en los artículos recogidos con el título de *Pen Club* (1928). Su atisbo de la generación de "catedráticos-escritores", o las influencias extranjeras vigentes, se compenetra con títulos de gran viveza, como al rotular los últimos motivos como *Pirandello y Compañía* (1928). Referencias a la actualización de temas del teatro clásico español, el aceptar con gran clarividencia tanto la vuelta a Góngora como el retorno a Calderón, o el espaldarazo a los nuevos publicistas, denotan su equilibrado juicio, muchas veces conformado con las valoraciones después aceptadas. Sus estudios sobre la novela, desde *Novelas y novelistas* (1918), revelan su serena visión del género y sus representantes, hasta llegar a su obra *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX* (1924), que, si puede parecer algo superficial, es un modelo de objetividad y claridad y una excelente síntesis. Un amplio sentido crítico se halla también en *Nacionalismo e hispanismo* (1928). Su discurso en la Real Academia Española versó sobre *El triunfo de la novela*, en 1925. Cultivó también el cuento en la colección *El valor de amar*, publicada en Madrid (Espasa-Calpe, 1922); y la epístola literaria en *Cartas a Amaranta* (La Lectura, Cudernos literarios, VIII, 1924). En el aspecto de creación, su labor no pasa de discreta. Es sobre todo como crítico donde revela su personalidad, como al tratar de Galdós y la complejidad y extensión de su obra; así, al situar en un marco regional a Palacio Valdés o fijar la gran condición novelística de Blasco Ibáñez, sin colocarse entre los intelectuales desdeñosos o los lectores fáciles. Su madurez de juicio se mantiene en todos los libros que recogen artículos de sus últimos años, como el excelente *De Gallardo a Unamuno* (1926), en que el estudio de *Paz en la guerra*, del gran vasco, es un modelo de su tipo de crítica desde la literatura universal al tema local español. Pérez de Ayala admiraba su espíritu "mozo y apolíneo", en la plenitud de su viva productividad, y le consideraba el crítico por antonomasia, a causa de su ponderación y su mundano *savoir vivre:* "Más que el aduanero de las letras, con los cien brazos de Briareo, que no deja pasar nada de contrabando, es el espíritu lúcido, con los cien

ojos de Argos, que no deja mérito sin amiga mirada, ni frente sin su hoja de laurel." Crítico de costumbres y de ideas, literario y político. Se le había llamado el Sainte-Beuve español, pero Ayala sólo admite el parangón en cuanto a sutileza, amenidad y perspicacia. Cree que la cultura de "Andrenio" era superior, "más amplia y heterogénea que la del francés" y "mayor el radio de sus curiosidades". "Además, Sainte-Beuve era envidioso (el morbo específico del escritor); por tanto, antipático. Baquero es liberal, generoso y lleno de simpatía recíproca, que siente y hace sentir". Su elegancia de espíritu y su humanidad hicieron de él un orientador y un maestro inolvidable. Si alguna vez hubo alguna discusión apasionada, como la que "peleó" con D'Ors, en relación con *Guillermo Tell,* de éste, y sustentada desde "El Sol" y "A B C", respectivamente, no fue Baquero quien se apartó más de la serenidad.

Es lástima que hayan quedado en páginas de diarios, como sus "folletones" de "El Sol", lo que fue promesa en el primer tomo del citado *Pen Club.* Éste, el publicado, abarcaba a los poetas, y hubiese continuado con ensayistas y novelistas. La vida con que se urdió ese tomo hace que el autor sugiera que podía haberse llamado igualmente "el café de los poetas" o la "hostería de las musas". Las excelentes páginas sobre Antonio Machado, Enrique de Mesa o Gerardo Diego, la acogida de los *Epigramas americanos,* de Díez-Canedo, y la agudeza al valorar el *Romancero gitano,* de García Lorca, y los comienzos teatrales de éste, junto al puro *Cántico,* de Guillén, al que compara con Paul Valéry, demuestran su pericia. No se olvida de la poesía catalana, en los coetáneos con Tomás Garcés o los decimonónicos como Guimerá, junto a una recordación del siglo romántico y realista castellano, desde Quintana a Campoamor, y algún motivo del Siglo de Oro, como fray Luis. Su ya extenso panorama, que señalaba Ayala, se amplía con lo hispanoamericano, en adecuadas páginas dedicadas a Gabriela Mistral, Icaza, Torres Bodet y Alfonso Reyes, entre otros. La parte dedicada a las revistas literarias y otros detalles de su momento, que llama "miscelánea del Parnaso", es muy curiosa y fija la consignación de publicaciones notables como "Gallo", *Carmen* y *Lola,* junto a temas de teoría literaria de altura como el del *Laoconte,* famoso desde la Ilustración y el romanticismo. Y en todo ello el talento de "Andrenio" es patente. El haber señalado el gran mérito de García Lorca, y valorarle como el poeta mejor dotado de su generación, hace de un hombre nacido en 1866 un clarividente de las "extraordinarias facultades poéticas" del vate de 1927.

En *Pirandello y Compañía,* su obra más discutida, asistimos a la probada ecuanimidad de Baquero. Sin ser partidario de lo que suponía la llamada "vanguardia", hace un estudio claro de la influencia de Pirandello en España y las causas de tal éxito y moda. No es, como dice, ni idólatra ni iconoclasta. Claro que a veces notamos más un buen deseo que una clarividente comprensión. La cuestión no estaba en si Pirandello era como lo creían sus admiradores a ultranza, sino en darse cuenta de la revolución que marcaba en el teatro y su incorporación a las grandes figuras contemporáneas. Baquero, a veces, se pasaba de listo, como es corriente en los críticos paternales, y no dejaba de ser cierta la frase sobre los *Seis personajes...* de que ante todo era "un tema de ingenio". Más en su terreno, son muy agudas sus páginas sobre Anatole France, el centenario de Renán o incluso las referentes a temas novedosos, pero normales —valga la expresión—, como Spengler, Keyserling o la España de Cassou, que discute [87].

Manuel Bueno, periodista y crítico

También enlaza con el 98 Manuel Bueno, periodista y escritor de novelas, cuentos y ensayos, nacido en Pau (Francia), en 1874, y muerto trágicamente en la Barcelona de 1936. Estuvo de joven en varios países de América, trabajando en el comercio. A la vuelta a España colaboró en muchos diarios y semanarios, desde "La Correspondencia de España" y el "Blanco y Negro" a "El Liberal", "El Heraldo", "España Nueva" o "La Prensa" de Buenos Aires. Es bastante extensa su labor de novelista y crítico. Amigo y polemista del grupo 98, fue quien hizo perder el brazo izquierdo a Valle-Inclán de un bastonazo, lamentando las fatales consecuencias, no previsibles. De sus condiciones de crítico da idea su *Teatro español contemporáneo* por las fechas de los estrenos comentados y el grupo importante de dramaturgos que recoge. En las dos páginas de prólogo preconiza: "Seamos humildes todos." Sobre Echegaray se plantea su valor, ante el signo de contradicción que ya llevaba, en el Novecientos. Era extraño a su generación, pues veía en su teatro "mujeres histéricas y caballeros epilépticos". Sin embargo, le reconoce "un talento vigoroso" y ser "el heredero directo de Calderón". Sobre los contemporáneos extranjeros cree que Bernard Shaw "es un paradojista británico demoledor sin entrañas, un literato que no hará llorar, lo que equivale a decir que no es un gran dramaturgo". Por consecuencia de este juicio, un tanto superficial e injusto, reconoce que Echegaray es "una de las más salientes personalidades entre los contados dramaturgos de nombradía universal". Comenta *La desequilibrada*, estrenada el 16 de diciembre de 1903, y la relaciona con Ibsen y Tolstoi, para decir: "que una minoría de escritores jóvenes, entre la que yo me cuento, condene desdeñosamente la totalidad de la obra de Echegaray me parece injusto y pueril". Cree que en esa obra el autor se ha humanizado. En cambio, censura los efectismos de *La escalinata de un trono* y finge una fantasía irónica respecto al estreno de *A fuerza de arrastrarse*. En ese día (8 de febrero de 1905) estaban con el crítico Pío Baroja y Martínez Ruiz. Con motivo de la reposición de *El gran galeoto*, en 1907, trata bien a la obra, ya famosa. Respecto a Guimerá, más bien censura o desvirtúa a *La pecadora* y trata injustamente a una de sus mejores obras, *María Rosa*, quizá debido a su falta de ambiente en la versión castellana, que es la que reseña. Acierta al unir el teatro de Galdós con la tradición de *La Celestina*, y acerca de *El Abuelo* cree que es la obra más grande del teatro español contemporáneo y la compara al *Rey Lear*, de Shakespeare, y al *Brand*, de Ibsen. Pero aun así prefiere con razón la novela dialogada: "Le llena más." Respecto a Joaquín Dicenta percibe su realismo de lucha social con un sentido de sabor romántico. De Benavente escribe: "Aspira a ponerse a tono con Europa"; ve su "sentido exótico", su "indiferencia moral". "Es un satírico que pone comentarios festivos y mordaces al margen de la vida." Lo relaciona sobre todo con la literatura francesa. Son curiosas las referencias a la *Noche del sábado*, *El dragón de fuego* y *Rosas de otoño*. En contacto con las obras que se estrenan, la crítica de Bueno, aun con sus desigualdades, revela un gran talento y un punto de mira hermano de los noventayochistas; pero tal vez con más reflexión y menos apasionamiento. Completan la obra semblanzas de Linares Rivas, los Quintero y Rusiñol, de quien alaba adecuadamente *El místico*.

Manuel Bueno, que también cultivó la comedia con *Lo que Dios quiere*, es principalmente autor de cuentos y novelas extensas. Entre las narraciones cortas se hallan *Almas y paisajes* (1900), *A ras de tierra* (íd.), *En el umbral de la vida* (1919) y *El último amor* (1930); en las novelas largas, *Corazón adentro* (1906), *El sabor del pecado* (íd.), *El dolor de vivir* (1922) y *Los nietos de Dantón* (1930). Corresponde a los libros de viajes *Otras patrias y otros cielos*

(1911). Percibe en su obra total el ambiente social y político de su época, y escribe con soltura y sentido del interés narrativo o descriptivo.

Granmontagne o el crítico y periodista en América

Francisco Granmontagne, nacido en Barbadillo de los Herreros (Burgos), en 1866, es una figura notable, paralela al grupo del 98 y cronológicamente en relación con los más viejos de la generación; representa crítica, observación y, a la vez, fe progresiva en relación con el mundo hispánico de Ultramar. Su padre es vasco-francés, y su madre, guipuzcoana. Muy joven, emigra a Argentina para ganarse la vida como fuese. Él mismo nos cuenta que desembarcó en la Buenos Aires decimonónica hacia el 1887; pero debió de ser algo antes, por los años que dice tener en la evocación del primer encuentro con su protector, que le visitó en su mísera vivienda, el notable argentino Miguel Cané. Granmontagne trabaja en cuanto puede, lleva el orgullo digno y el deseo de abrirse camino en una nación de gran riqueza en potencia. Y al fin lo consigue. Unió, en sus comienzos de periodismo, la audacia con la firmeza de observación y la penetración en los problemas del gran país casi naciente. Más adelante vería en Argentina la gran esperanza del proletariado universal y un "estímulo para la energía de los que no se dan por vencidos en el tráfago de la vida"; el país que "despierta nuevos vigores induce a ensayos de nueva existencia", y es una "promesa de redención para todos"[88]. Funda en Buenos Aires, con el tipógrafo vizcaíno José R. de Uriarte, la revista "La Vasconia", dedicada a los vascos y descendientes de vascos de la colonia española en Argentina. Aparecen semblanzas y biografías de escritores de esa raza hispana. La vida del emigrado español, llena de reflejos de su experiencia y la de sus compañeros, hasta la superación de los esfuerzos para crearse una posición, e incluso con la reacción "señoritil" de los propios familiares, aparece en su notable novela *Teodoro Foronda*. En ella, los mismos detalles de observación, que enlazan con algo de Galdós, "Clarín" y los primeros noventayochistas, denotan un hábil y profundo narrador, que fue justamente alabado por Juan Valera y Navarro Ledesma. Otra novela, *La Maldonada*, es también fruto de la observación del ambiente porteño[89].

Granmontagne es hábil e interesante novelista y ensayista lleno de ironía, brillantez y riqueza verbal. Posee la amenidad y el sentido de dar interés desde sus relatos autobiográficos a los temas de la ganadería pampera, la asociación de las reformas de agricultura al recuerdo de Jovellanos o la sátira de los "inmigrantes prósperos". Su labor periodística fue considerable. Su obra *Vivos, tilingos y locos lindos* fue considerada como un poderoso aguafuerte satírico por Unamuno. Los términos y tipos proceden del ambiente argentino de ciudad: semipícaros, "niños bien", audaces o señoritingos. La hondura de cualquier planteamiento de problema le llevó a la curiosidad admirativa de Miguel Cané, a cuyo encuentro aludíamos. Granmontagne une pesimismo y fe en el progreso, en el trabajo, como fruto de los comienzos de su vida —y en esto y en parte de su problemática se parece al Maeztu de su etapa intermedia—. Desde joven dice que el filósofo que más le interesa es Schopenhauer, en lo que coincide con Unamuno y Baroja.

En 1902 volvió a España y vivió principalmente en San Sebastián hasta su muerte, el 1 de junio de 1936. Fue corresponsal de "La Prensa" de Buenos Aires y trató de temas argentinos y de otros generales de economía y cultura en general. A las obras citadas hay que añadir las *Crónicas de Marianela* sobre costumbres porteñas. Sobre la crítica periodística, en general, versan sus curiosos *Pequeños aforismos acerca de los diarios de opinión y la opinión de*

los diarios. Se le rindió un homenaje en Madrid, en un ambiente castizo y pintoresco, en 1921, y asistieron las principales figuras de la intelectualidad española residentes en la capital. Recordamos sus artículos de "El Sol" con honda impresión. Parte de ellos forman el volumen *Una gran potencia en esbozo,* publicados en folleto en 1928 y que revelan su madurez en cuanto español que trata motivos americanos. Se refiere a la República Argentina lleno de entusiasmo y con grandes dotes de observación en las cuestiones que toca. Señala los defectos españoles en la colonización de la primera época en dicho país, el intento de subsanarlos, sobre todo en el siglo XVIII; los problemas con que se encuentra a la hora de la independencia y el aprovechamiento de sus fuentes naturales, especialmente de la ganadería —es curioso el relato de los orígenes de esta abundancia y del origen del desarrollo de los animales llevados en pequeño número por los conquistadores.

Las estadísticas se unen a la crítica y observación del progreso argentino en los últimos años. Los recuerdos y datos de su época americana se maduran en los artículos escritos en los diarios españoles y siempre conservan su viveza y su comprensión. "Azorín" lo admiraba, lo mismo que, en general, su generación. La edición póstuma de *Una gran potencia en esbozo* contiene como una antología de su vibrante obra, que se lee con gran agrado e interés. Entre los temas de los trabajos añadidos hay uno curioso sobre *Los pastores españoles en España y en América,* junto a detalles autobiográficos —por ejemplo, *Cómo era M. Cané*— y fragmentos de su *Teodoro Foronda* [90]. Sáinz de Robles considera a Granmontagne como "un espíritu excepcional, lleno de notabilísimas inquietudes". Sin duda, su experiencia de la vida americana, su fe en el progreso y sus visiones de historia y cultura amplia, hacen de él un importante periodista y ensayista, lo que se suma al valor histórico y documental de sus obras narrativas. Hoy está demasiado olvidado y su obra total merecería reimprimirse, pues es difícil hallarla incluso en las bibliotecas más completas.

Vicente Medina y la generación del 98

Es usual estudiar la obra del murciano Vicente Medina [91] únicamente en el sector regional, como la equivalencia de las "extremeñas" de Gabriel y Galán en la región levantina. Sin embargo, es curioso que el libro más importante y personal de Vicente Medina, *Aires murcianos,* apareciera precisamente en 1898 con un prólogo de "Azorín", aunque sin su seudónimo. José Martínez Ruiz era admirador del murciano. "Es un gran poeta", coloca como una orla al frente del libro. Admiraba un drama regional, *El Rento,* "honda tragedia —dice "Azorín"—, cuadro delicioso de costumbres murcianas, análisis sagaz de almas ingenuas", al cual ya había dedicado páginas de alabanza. Al hablar "Azorín" de los versos regionales de Medina, le considera un artista total por la localización de su tierra, sus tipos y sus paisajes. "Sabe llegar al alma —nos dice—. Pinte escenas de la vega o fustigue en arranques pasionales la iniquidad social, Medina es siempre poeta delicado, genial, conmovedor." Considera la nota sobresaliente en el murciano "la ternura, la infinita ternura —insiste— de los hombres y de las cosas". Interesante prólogo éste de Martínez Ruiz, sin apellidarse "Azorín". Habla de cosas tan lejanas al alma de Medina como el arte de Verlaine, Maeterlinck o Rodenbach —a su vez, diversos—, o de un paisaje, una pintura, una lámpara o una estatua. Las referencias a formas exquisitas del arte y el teatro del fin de siglo, incluso del más concreto esteticismo decadentista, nada tienen que ver con el libro que se prologa. "Azorín" parece entonces pensar en poetas modernistas a tono con

sus lecturas y sus predilecciones. Su interesante meditación sobre el alma de las cosas le hace recordar a fray Luis de León y Leopardi.

Sin embargo, esa divagación llena de resonancias emotivas lleva al futuro "Azorín" a sentir en su prosa, ya incisiva y cuidada, el "tedio inefable, la melancolía exquisita", que representan algunos de los vates elegidos. El desequilibrio entre el placer que se busca y el cuadro real, hiriente, de la vida, que expresa Medina, pudiera hacer pensar en Maragall, tan leído y alabado por los hombres del 98. Ideal soñado, ansia de vida, perdida en cansancio y monotonía. "Precisamente por eso —nos dice—, las poesías de Vicente Medina que más me agradan son aquellas que tal estado de espíritu sugieren. Por ejemplo, *Murria* y *Cansera*" [92]. He aquí ya la explicación de este motivo en el albor del 98. Desengaño o fracaso, cansancio y derrota, llevan a esta predilección por poesías tan típicas de un sentido regional, que Martínez Ruiz, por levantino, podía captar en toda su amplitud. "*Cansera* —nos dice— es una diminuta obra maestra; una verdadera joya. El huertano... apasionado de su pedazo de tierra, *acorralado en su casa por las desgracias* (el subrayado es nuestro), por la mala cosecha, por la sequía, *por el hijo que se han llevado a la guerra* (también subrayamos), se niega a salir de ella; no, no quiere salir; siente aquella alma ruda el cansancio insuperable, el tedio de quien toda la vida ha luchado reciamente y no recoge al final más que dolores." A pesar de las formas vulgares incorrectas del lenguaje del huertano, "Azorín" comprende la profunda melancolía, la inmersión en la inacción por desesperación y dolor total en que el poema, además de referirse a casos concretos, está a tono con el inmenso dolor inútil de los españoles conscientes de la generación del desastre. Un dolor semejante al que en forma tan diversa a ésta llena en Maragall la tremendamente dolorida *Oda a Espanya* [93]. El mismo eco popular de la guerra y los hombres inútilmente perdidos expresa Medina, en otro tono, pero con la misma melancolía, en *La novia del "sordao"*, con finos detalles. Otra serie de poemas, de la primera época y de análoga forma, es *La canción de la Huerta* (1901). Vivió largo tiempo en la Argentina (Rosario de Santa Fe), y publicó añoranzas y nuevas vivencias líricas, respectivamente, en sus libros *En la Ñora, aires murcianos* (1926) y *Aires argentinos* (1927). En el teatro, es autor de *La sombra del hijo* (1899), *Lorenzo* (1900) y *El Rento* (1907) [94].

EL MODERNISMO EN ESPAÑA

Con anterioridad a la fecha que agrupa a la llamada generación del 98 se forma un estilo en España y en Hispanoamérica que se designa con el nombre de "modernismo". Por una parte, aparece como reacción frente al realismo y naturalismo, aunque en su refinamiento puede recoger motivos de las dos escuelas así llamadas; por otra, viene a ser, en las nuevas épocas, una estilización de los últimos motivos románticos. El estilo "modernista" es esencialmente refinado, exquisito, virtuoso de la forma y, ya revistiendo ornatos del simbolismo o miniaturas retrospectivas análogas a los artistas plásticos del "prerrafaelismo", encierra una emoción, una quintaesencia de sentimentalismo. Si hubo muchas veces, las más, un descuido formal en la época realista, el modernismo refina la expresión, el sentido más estricto del verso o la prosa; construye una estrofa musical, hasta la máxima brillantez, o fija los detalles elaborados de la acción en prosa.

El libro *Prosas profanas*, de Rubén Darío (1896), muestra ya la completa perfección de este estilo. En general, toda la literatura modernista, en España e Hispanoamérica, se tiñe de un sentido lírico, incluso en el teatro (todo el llamado "poético" y parte del escrito en prosa; por ejemplo, un sector del de

Benavente) y la novela, como en las *Sonatas,* de Valle-Inclán. Este estilo, que arranca principalmente del mundo de letras hispanoamericano y logra su gran autor con Rubén Darío, contrasta con la sobriedad formal del grupo del 98. Ya Díaz Plaja ha llevado al último extremo —en lo fundamental y en muchos de los detalles, exacto— el contraste de *Modernismo frente a 98.* El primero es esencialmente un movimiento literario cosmopolita, universal, que deriva fundamentalmente del virtuosismo de la forma; el 98 es ante todo una concepción del mundo, localizada en la actitud española de la época del desastre [95], que se expresa en un estilo sobrio y cuya sensibilidad se concreta en el paisaje español, principalmente el de Castilla. El modernismo, al cerrar una línea de estilos europeos, con preferencia franceses: parnasianismo y simbolismo, marca un final, mientras que el 98 anuncia una España nueva, incluso como punto de partida literario.

En el modernismo, los númenes son europeos, de fuera de España, como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, D'Annunzio; en el 98, uno de los maestros es Larra, y el influjo universalista va por el lado filosófico: Schopenhauer y Nietzsche, o la novela psicológica intimista a lo Dostoievski. Si en algún caso, por ejemplo Renán, puede haber un influjo precedente, éste es más marcado en los modernistas —me refiero al estilo— que en los del 98, en que el impacto es menor, salvo en un precursor como "Clarín". En Cataluña se llama modernismo a un estilo artístico, paralelo al literario de fin de siglo, que se extiende desde la arquitectura de Gaudí, Doménech, etc., a la pintura de un Rusiñol, un Utrillo; la primera época —barcelonesa— de Picasso, etc. Es interesante la reivindicación del Greco paralelamente a la de los escritores castellanos. En Cataluña, cerca del "Cau Ferrat" de Sitges, de Rusiñol, se erige el primer monumento al genial cretense.

La literatura modernista es principalmente sensorial, rica en colores y brillante en sonidos. La forma se hace orquestal, principalmente desde *Cantos de vida y de esperanza,* de Rubén Darío (1905). En España, este aspecto es el menos seguido, si se exceptúa el caso del gran poeta canario —no peninsular— Tomás Morales. Vistas estas dos caras del modernismo, la refinada y exquisita (que representa sobre todo *Prosas profanas*) abre todo un camino de la sensibilidad española, paralelamente al desarrollo hispanoamericano; la otra cara, la más jubilosa, teatral, orquestal de gran himno, es en España muy admirada, pero deja menos influjo, y éste, pasajero.

Los elementos de amplia cultura con los que juega el modernismo son también una nota representativa: la Francia, dieciochesca especialmente, el mundo clásico y el exotismo oriental cobran una vida estilizada en estos artistas. En España es Valle-Inclán el creador de la prosa modernista más perfecta, en la que quedan evidentes influjos que representan resonancias universales. En la nota cosmopolita del modernismo se da lo que ha llamado Salinas "poesía de cultura con una patria universal y una capital favorita: París" [96]. Manuel Machado ha reconocido esta segunda patria en sus versos más modernistas.

Los precedentes poéticos del modernismo en España pueden encontrarse en Manuel Reina y Ricardo Gil. Salvador Rueda puede ser considerado como un modernista antes y después de su contacto con Rubén Darío. A su vez, elementos españoles de la poesía romántica y posromántica influyen en la formación del mismo Rubén Darío. Éste, nacido en 1867, hablaba, antes de los veinte años, del "estilo mitad mieles y flores de las leyendas del maestro Zorrilla", y en la musicalidad de éste parece presentirse la nueva riqueza verbal que caracterizará en gran parte al movimiento del fin de siglo. En 1896, Rubén escribe la fina décima a Campoamor, que aparece en "La Época", de Santiago de Chile, el 24 de octubre de dicho año. Seguramente tuvo en cuenta

en su composición un retrato litográfico debido a Luis Fernández Rojas, que apareció en la misma publicación; y acaso le sugirió los dos últimos versos un artículo sobre las *Humoradas* allí también publicado [97].

Lo español y lo hispanoamericano van, pues, paralelos por el camino que lleva al modernismo propiamente dicho. No hace falta decir que el Rubén Darío de los comienzos captó la poesía sutil y emotiva de Bécquer [98]. El modernismo se forma como un movimiento principalmente poético, a diferencia del grupo del 98, que es ante todo de prosistas. El ensayo tan típico de Unamuno, "Azorín" o Maeztu no se da en la otra tendencia. Y, cuando ocurre en Hispanoamérica, lleva un sello bien diverso de la sobriedad noventayochista, en la elegancia de estilo de un Rodó. Y, en España, lo que puede relacionarse con el ensayo, como *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, es también otra cosa que en nada atañe al estilo del "grupo 98".

RUBEN DARIO EN ESPAÑA: SU INFLUENCIA

Rubén Darío estuvo en España en 1892, enviado por el gobierno de su país natal para que lo representara en el año del centenario del descubrimiento de América. Desembarcó en Santander. Fue muy bien recibido por las grandes figuras literarias. Conoció a Valera, que le elogiara por su *Azul;* a Castelar, a la Pardo Bazán, a Núñez de Arce y al mismo Zorrilla. En la génesis del modernismo español es interesante la relación con Salvador Rueda, para cuyo libro *En tropel* escribió el famoso *Pórtico* en endecasílabos de gaita gallega:

Libre la frente que el casco rehúsa.

Pero su segundo viaje (1899) tuvo más influencia en las jóvenes letras españolas. Estuvo más de un año. Su relación con los escritores de una generación nueva es muy interesante. Por ejemplo, con Villaespesa y Juan Ramón Jiménez. Éste había llegado a Madrid en la Semana Santa de 1900, a los dieciocho años. Salvador Rueda y Villaespesa le esperaban. Frecuentaron las más famosas tertulias de cafés de la Corte. En "El Gato Negro", el centro de la reunión era Jacinto Benavente, bastante afín a la moda modernista. Allí, en el "Lion d'Or" de la calle de Alcalá, se comentaban y recitaban poemas de los hispanoamericanos más aficionados al nuevo gusto, como José Asunción Silva, que en su famoso *Nocturno* está en relación con la riqueza polimétrica y la emoción del nuevo estilo. La tertulia de Rubén Darío se localizaba en la calle del Príncipe (en "El Gato Negro"), en la casa de Pidoux. Admiradores del maestro, españoles, americanos y franceses, recitaban poemas suyos, como el hispanizante *Cosas del Cid.* Juan Ramón evoca al maestro: "Bigotito claro, ojos mongoles, boca fruncida, saqué negro y sombrero negro de media copa". Rubén escuchaba a sus admiradores, "estático entre *whiskey and soda* y coñac Martel *Trois Étoiles*" [99].

A la tertulia de Rubén era también asiduo Salvador Rueda, "moreno rubial, ojos leonados, entre alegres y tristes, tupé y bigote floridos", que "hablaba meloso y bajito, con muchos suspiros, modismos e interjecciones populares", según el mismo Juan Ramón Jiménez. Cuando Darío se fue a París, Villaespesa le escribía notando su vacío: "Aquí, lo de siempre: mucha prosa, una prosa horrible. Los amigos continúan haciendo la vida de café; y los que aún tenemos el valor de sentirnos artistas nos aburrimos en este ambiente de ramplonería. ¿Cuándo viene usted? Hágalo pronto. Necesitamos su ayuda, sus consejos y su dirección para luchar" [100]. En 1902 —diciembre—, Rubén Darío

vuelve a España "en busca de sol y salud". En el verano de 1905 se halla —otra vez— en nuestro Norte. En los intervalos entre estos viajes mantenía correspondencia con sus amigos peninsulares. En 1903 escribía desde París a Juan Ramón, animándole por el éxito espiritual de la revista "Helios", y le decía: "Veo en usted un verdadero poeta que tiene el corazón sano. Ve alto, vuela alto, vive en su sueño de hermosuras"[101].

Francisca Sánchez, la mujer que tanto le amó, guardaba sus cartas y copias de poesías, hoy reveladas por la cátedra "Rubén Darío" y su poeta y descubridor, Antonio Oliver.

El modernismo era ya un "movimiento de libertad hacia la belleza", como decía Juan Ramón Jiménez, y el camino por donde los poetas españoles cristalizaron según la personalidad de cada uno, como dijo Manuel Machado[102]. La fastuosidad del verso de Darío dejó deslumbrada a una generación, aunque siguiera por sendas distintas, alguna que entroncaba con el intimismo sencillamente formal de las *Rimas* de Bécquer, no por ello menos cuidadosamente elaborada.

MANUEL MACHADO: SU PERSONALIDAD EN EL MODERNISMO ESPAÑOL

Manuel Machado es uno de los poetas modernistas más típicos de España. Nació en Sevilla en 1874, un año antes que su hermano Antonio. Fue bibliotecario del Ayuntamiento de Madrid. Acogió a la poesía joven con generosa simpatía y paseó su garbo andaluz y su intensa vitalidad por el Madrid de las tertulias literarias. En sus últimos años era el patriarca del Café León, frente a Correos. Desde los del 1927 a los de la posguerra se sentaban a la mesa de su tertulia con el mayor respeto y afecto al maestro. Pertenecía a la Academia Española desde 1938. Murió en Madrid en 1947. Empezó con su libro *Alma*, poesías (1902). En algún aspecto derivaba de Salvador Rueda, también exuberante y andaluz; pero el tono de mayor finura de sus poesías le enlaza con el rubenismo. Así, *Figulinas* o *Jardín neoclásico* está en relación con el arte refinado de *Prosas profanas*, del nicaragüense. También le quedaron muchos recuerdos de su viaje a París. Entre París y Sevilla coloca él mismo la clave de su inspiración. Algunos versos de su poema *Adelfos* se han hecho famosos como confesión de un hijo de su época y como símbolo de la misma:

Tengo el alma de nardo del árabe español...

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna,
en que era muy hermoso no pensar ni querer...

Una cierta contención da un matiz especial a los temas modernistas. Así, *Mariposa negra*, en que una típica metáfora de los "velos de la tarde" da paso al motivo dramático y misterioso de lejano romance medieval. *Oasis* nos recuerda la "Estival" de Rubén Darío de *Azul*. Otros asuntos hacen pensar en el verlainismo posromántico, como *Antífona*, *Ven, reina de los besos, flor de la orgía*, en que Moreno Villa veía como una renovación de una poesía de Espronceda[103]. En *Cantares* llamea el andalucismo esencial del poeta de Sevilla y evoca motivos que recuerdan el cante jondo y que aparecerán en otros libros de Manuel. Ya en *Alma* se recogen composiciones de lo mejor de este poeta que, por su objetividad y dedicación a motivos de pintura, le sitúan en una posición típicamente "parnasiana".

El poema *Castilla* es una firme evocación del pasaje de la "niña de nueve

años" del comienzo del *Poema de Mío Cid*, del que ha dejado Machado una estampa ejemplar y lapidaria *(Polvo, sudor y hierro, el Cid cabalga)*, y, sobre todo, unos bocetos perfectos sobre temas de museo, como el *Felipe IV*, acerca de un retrato de Velázquez, aunque se combinen en él las visiones de dos modelos:

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido...,

o el *Oliveretto de Fermo*, sobre un tema del Renacimiento italiano:

Dejó un cuadro, un puñal y un soneto.

En cambio, *Figulinas* ofrece una delicada frivolidad:

(¡Qué bonita es la princesa!
¡Qué traviesa!
¡Qué bonita!
¡La princesa pequeñita
de los cuadros de Watteau!);

y *Versalles* ofrenda otro motivo de ambiente dieciochesco [104].

En *Caprichos* (1905), temas como el de Pierrot y Arlequín, *Pantomima* o *Fin de siglo*, traen igualmente el eco de las "prosas profanas" del gran nicaragüense. *El viento*, por ejemplo, deriva claramente de Verlaine sin intermediario alguno, y *La hija del ventero* es una bella evocación de un motivo de Cervantes. *Mimí* hace pensar en De Musset y algunos recuerdos bíblicos nos trasladan a poemas de Hugo.

Mejor que *La fiesta nacional*, cuadro impresionista de la corrida de toros (1906), *El mal poema* (1909) eleva una especie de decadentismo fin de siglo a categoría lírica. Pero el verdadero parnasiano que apuntaba en los temas indicados de *Alma* se cincela repetidas veces en *Museo* (1910) y *Apolo* (1911). Esta última colección de poemas, subtitulada "Teatro pictórico", puede compararse con lo mejor de la obra lírica de Théophile Gautier. En ella se encuentra una evocación tan delicada como *Anunciación*, sobre un cuadro de Fra Angélico *(La campanada blanca de maitines)*; la exquisita *Infanta Margarita* del retrato de Velázquez, poema en rojo, o los motivos de Goya.

Cante hondo (1912) presenta una colección de cantares en que lo popular no está suficientemente estilizado, pero que marca un camino que conduce a una parte de la lírica de García Lorca. Más denso aparece el tema local en *Sevilla*, donde se encuentra la castiza composición *Cantaora (La Lola se va a los puertos, la Isla se queda sola)* o *La capa española*. Ortega y Gasset habló de "la musa escarolada, ardiente, jacarandosa" de Manuel Machado, en que su mejor logro está en los motivos pictóricos y literarios. El tema de lo "instantáneo" es típico de él, como señala Díaz Plaja: "La belleza convertida muchas veces en perfección pictórica: *Museo*, o en evocación manierista de momentos históricos; en porcelana y miniatura que detienen, con su grácil ademán, una hora inexistente; ademanes grotescos y estilizados en pantomima, un mundo policromo servido en la técnica ligera y vivaz del impresionismo" [105].

Durante la guerra española y después, Machado continuó su obra poética. Ya en 1938 publica su libro *Horas de Oro*, devocionario poético, y a su comienzo afirma: "En mí se ha dado la historia de España como una corriente que pasara por mi corazón". De sus poesías de emoción religiosa destaca el grupo de sonetos que lleva el título común de las palabras del Evangelio *Domine, ut videam*, llenos de fe y confianza en Dios, o los de interpretación

plástica, que continúan la corriente descriptiva anterior, pero con una ternura de creyente, como *Ante una imagen de Nuestra Señora del Carmen que se venera en Burgos.* Su romance *La saeta* representa la fusión de lo folklórico con el posimpresionismo descriptivo en una ambientación típica:

Una calle de Sevilla,
entre rezos y suspiros...
Largas trompetas de plata...
Túnicas de seda... Cirios
en hormiguero de estrellas
festoneando el camino...

La imagen barroca se ha unido a lo preciso del cuadro local para llegar a la alusión al cantar popular y gitano, que recuerda una evocación de su hermano Antonio:

Cantar del pueblo andaluz:
de cómo las golondrinas
le quitaban las espinas
al Rey del Cielo en la cruz.

Ya en 1922, su *Ars moriendi* aplicaba su espíritu andaluz a la meditación y a una sobria eliminación de los elementos formales del modernismo externo, o al pintoresquismo de toros y cantares:

Morir es... Una flor hay en el sueño
—que al despertar no está ya en nuestras manos—
de aromas y colores imposibles...
Y un día sin aurora la cortamos.

Un gran gemido de desesperación, como una interrogante de angustia sin respuesta, suena entonces:

El cuerpo joven, pero el alma helada;
sé que voy a morir, porque no amo
ya nada.

Los llamados *Dolientes madrigales*, del mismo libro, siguen en una nota que podríamos llamar posbecqueriana. En parte son, como todo este volumen, una renuncia, en que asoma el atadero a Jorge Manrique y cierto parentesco con el dolor del 98:

Hijo, para descansar
es necesario dormir,
no pensar,
no sentir,
no soñar...

Madre, para descansar,
morir.

Las últimas poesías de Machado marcaron, pues, una renovación y un aumento de fe y entusiasmo, junto a la unión a su mejor línea: la de los bocetos pictóricos perfectos, que le convierten en excelente e insustituible poeta de antología. Por otra parte, hay en él, ya en su primera época, motivos inquietantes, como el poema *A mi sombra*, a la vez ingenioso y estremecedor, y que debiera destacarse más [106]. Aunque mezclado en motivos verlainescos con los poetas más episódicos del modernismo, su elegancia de espíritu estaba por encima de muchos de sus temas [107].

"Ligereza y gravedad" le define Dámaso Alonso en un fino y penetrante estudio, el más agudo que se ha hecho sobre la poesía de Manuel Machado. Si a esto agregamos el sentido concreto de lo pictórico, en sus mejores cuadros-poemas, llegaremos a un juicio sintético sobre este autor, lleno de simpatía y humanidad [108].

EL MODERNISMO "BOHEMIO" DE EMILIO CARRERE

Dentro de la escuela rubeniana, el madrileño Emilio Carrere (1880-1947) aplica el verso, la tonalidad y el temario del modernista a temas locales, principalmente de los bajos fondos de la capital de España, a la bohemia literaria y picaresca. Influido por Verlaine, al que tradujo, no recoge la honda y elevada musa del francés, sino su anécdota de café y embriaguez. Adecuadamente dice Cossío, al prologar una antología de Carrere, que "hizo de la bohemia, una bohemia literaria y convencional, no tan sólo un tema poético, sino todo un estilo vital. Carrere guardó la fidelidad más absoluta a ese tipo de vida tejido con recuerdos de Murger, constantemente puestos en parangón con su observación constante del vivir sin disciplina y entregado a sueños y pesadillas nocturnas en los cafetines sórdidos y en los barrios miserables de la ciudad" [109]. Quedó de él una silueta de época, hasta en lo físico, con su "bondad ceremoniosa", "su dignidad altiva", "el propio chambergo, la propia pipa" o su madrileña capa. Le recordamos como una evocación de cosa lejana, que atraía la curiosidad para mirarle y evocarle, pero como a quien nuestra generación de 1927 no interesaba hablar. Sí que se le puede destacar como una especie de caballero de un mundo funambulesco y lejano, sentido con gran sinceridad. Fue el Verlaine madrileño, menos poeta, pero más cuidado, con una especie de teatralidad natural.

Si su bohemia callejera lleva mucho oropel, al pasar al verso su temática, demasiado prosaica muchas veces, o su sentimentalismo hampesco, llegan en sus mejores logros a aguafuertes que poseen agreste belleza, sencilla dignidad o evasión a mundos de creación histórica y literaria. En los toques fuertes, poesías como *Aguafuerte taurino* son hermanas de temas semejantes en la pintura de Zuloaga. Otras veces esta temática se hace más superficial, como en *La novia del torero,* que recuerda a Romero de Torres y ofrece, a su modo, peculiar belleza.

Mucho del mundo rubeniano del modernismo de Carrere se hace vulgar, sin la concisión original del maestro. Así, por ejemplo, la poesía inicial del libro de Carrere *La canción de las horas,* sugerida por el *Canto de la sangre,* uno de los poemas más funambulescos y recortados del Rubén de *Prosas profanas,* y de desigual descendencia. Un ejemplo de Carrere da idea de su dependencia casi literal:

¡Hora de Justicia! Góticos ropones,
horribles gerundios, juramento falso,
cerrojos y grillos en negras prisiones,
y la silueta roja del cadalso.

Otras veces posee instinto seguro para recoger motivos folklóricos, y lo vulgar se eleva a popular, como en la tradicional fragancia de *La princesa muerta.* Su sentido de lo espectral y misterioso se encuentra en muchos temas, como en *El caballero del presagio,* que parece encerrar recuerdos de Poe. Une lo versallesco al anuncio de la Revolución en *Alba roja en el Trianón,* poema entre vulgar e inspirado. En temas madrileños logra buenos retratos, aunque con algún descuido rítmico, como en *Loreto Prado.* Casi siempre hay mucho

prosaísmo o tópicos que podar, para quedarnos con algunas gotas de auténtica poesía. En algunos temas del romancero, la divagación se limita a hacer prolijos los sobrios temas medievales. Los motivos del misterio, el dolor, la bohemia y la muerte ofrecen, en libros como *El caballero de la Muerte* y *Dietario sentimental*, verdaderas entonaciones de poeta intenso. También hay finas evocaciones, como *El pasado vuelve*, en versos cortos, o curiosos temas locales, como *El Madrid de las campanas*. Otros paisajes son las meras estampas modernistas, aunque emocionadas y con buena técnica, como el soneto en alejandrinos *Jardín de otoño* o *Tejedores de un ensueño*, o los emocionados cuartetos de *Un alto en el camino*, en que, de todos modos, se hace prolijo uno de los mejores temas de Verlaine. Uno de los más típicos poemas de Carrere es *La musa del arroyo:*

Y un espíritu burlón,
que entre las sombras había,
al escuchar mi canción,
se reía, se reía...

En ella, como en muchas de sus poesías, hay algo que suena a tópico, pero la emoción que corre por todo el poema —como, por ejemplo, en otros temas bohemios o novelescos retrospectivos— le da una especial calidad y valor de época inconfundible. Cantor de la bohemia galante y trágica, y cronista oficial de Madrid, sabe animar las *Panderetas de España* lo mismo que los típicos "nocturnos de otoño" o la vieja "canción de la calle", mientras no acaba de apurar "la copa de Verlaine". Fue, junto a sus dotes de poeta fácil, un ameno e ingenioso narrador en prosa, sobre todo en su novela *La torre de los siete jorobados*, que lleva al Madrid del barrio de San Andrés el misterio extraño e inquietante de los relatos extraordinarios de Poe —el argumento fue llevado al cine español en uno de los pocos films de auténtico acierto—. En su obra de narración, más o menos desigual, cabe añadir los títulos de *El encanto de la bohemia* (Madrid, 1911); *La tristeza del burdel* (1913), cuyo título ya da idea de la suma de hampa y sentimentalidad que encierra; *Los ojos de la diablesa*, típica del decadentismo modernista, más superficial; *La cofradía de la pirueta* (1922) o *La ciudad de los siete puñales*, de lo más intenso de su género, en 1939. Muchos de sus artículos y esbozos de relatos o cuadros de costumbres merecerían ser llevados a libros, y como tantos ejemplos de su generación duermen en revistas y diarios, hasta que acaso un día puedan ser llevados a monumentos literarios más perdurables por su forma.

Por su relación con la novela corta y el madrileñismo cabe mencionar aquí a Pedro de Répide; y en la visión retrospectiva del Madrid de los Austrias, a Diego San José, también cultivador de la narración breve y, en relación con las formas del modernismo, de vuelta a la versificación medieval en sus poemas del *Libro de diversas trovas*. En cuanto a los temas poéticos noctámbulos y verlaineanos —incluso con traducciones del autor de *Sagesse*—, debe citarse al murciano Heliodoro Puche, autor del *Libro de los elogios galantes* y *El corazón de la noche*, que revela auténticas condiciones cumplidas de un modo desigual.

EL MODERNISMO AMBIENTAL DE VILLAESPESA

Francisco Villaespesa (1877-1936) figuró en un punto sobresaliente en la época "heroica" del modernismo; incluso llevó de la mano a grandes poetas que evolucionaron hacia otras formas de estilo, como Juan Ramón; tuvo relación directa, fraternal, con Darío, y dirigió revistas de gran valor en su época.

Nació en Laujar (Almería) y esta capital es hoy guardadora del culto al poeta; también dejó en él gran eco la etapa granadina, y la madrileña selló su fama. En la americana llevó a la escena grandes temas de la Independencia de aquellos pueblos hispánicos. La "Revista Ibérica" y la "Revista Latina" —ésta, atenta a la poesía francesa, provenzal e italiana— figuran en el panorama cultural más interesante de la "batalla del modernismo". En 1899 era una figura fundamental y dirigente; acaso por su facilidad de musicalidad, borrosa a veces, fue quedando un poco al margen de las grandes figuras que se iniciaron en sus revistas. Llegó a la plenitud de su emoción en su *Tristitiae rerum* (1906), sobre la muerte de su amada. Tendía a vulgarizar y hacer superficiales los motivos del modernismo rubeniano; su gran facilidad meridional le hacía poco intenso, o acaso descuidado, sobre la propia materia cantada; le faltaba la riqueza de "gran orquesta" de un Rubén o un Tomás Morales. Su participación en el teatro poético suministró éxitos de taquilla, pero dejó más al descubierto los defectos de su obra y ocasionó violentos ataques de una crítica selecta, aunque atrabiliaria y unilateral. En el teatro y en la lírica, los temas árabes, bastante convencionales, fueron tal vez lo más superficial de un hondo poeta, acaso por la falsa voz moruna del andalucismo tópico, que asechó aun a poetas más depurados. Derrochó sus talentos líricos y la propia vida y murió casi en la miseria [110].

Unas veces es Villaespesa exquisito y emocionado poeta de antología. Su fina musicalidad se aviene bien al tono menor o al ambiente impresionista. Por eso es especialmente el poeta "ambiental" del modernismo; ya en lo crepuscular, lo melancólico, el paisaje otoñal o de luz efímera de matices cambiantes, a lo íntimo, a la "tristeza de las cosas". Pero también su ambientación recoge lo más externo o superficial de la escuela: las princesas cloróticas, los castillos y bosques en penumbra, el falso orientalismo. En este último aspecto se acerca su obra a lo que, en el juicio demasiado duro de Torrente Ballester [111], su poesía es sólo el ornato: "Tómese el vacío, enjóyese bien: he ahí el poema —pudiera ser su fórmula". Villaespesa empezó, dentro de sus limitaciones y sus excesos de facilidad, con positivo acierto; después fue, en general, malográndose, dejándose llevar del tópico y repitiéndose con reiterada monotonía. Los títulos de sus libros dan idea de los "ambientes" modernistas, en donde se encuentra su auténtica inspiración: *Los remansos del crepúsculo, Ajimeces de ensueño, Tristitiae rerum* y *La sombra de los cipreses.* Su primer libro, *Intimidades,* es de 1898 y uno de los más logrados; *La copa del rey de Thule,* de 1900. En esta obra hay dominio técnico dentro de una clase de poesía que tiende a lo blando y melancólico, que adquiere bellas formas, como en *Epitalamio.* Los cuadros impresionistas de *Tristitiae,* como *Animae rerum,* son excelentes piezas de antología, así como los cuadros prerrafaelistas, estampas estilizadas, próximas al Darío de *Prosas profanas,* de inspiración auténtica y sencilla. Hay en él un fondo romántico y su Granada tiene mucho eco de la de Zorrilla, que ya era un tanto superficial y tópica, aunque con ricas excepciones. El ambiente de la Alhambra, convertida casi en cromo y a la vez en motivo musical, con "melodía de surtidores", sombra de cipreses, techos de oro y aguas corriendo en sus noches melancólicas, va desde la estampa neorromántica y posimpresionista al tópico menos intenso. Como enormes carteles de feria. Sin embargo, hay en Villaespesa esencias granadinas que, aun sin seleccionar, llevan la corriente perdurable de la tierra y el arte, que al condensarse y estilizarse podrían pasar a la poesía popular de los puros del 27. García Lorca, precisamente, en el *Libro de poemas* de sus comienzos, ofrece en algunas composiciones cierto parentesco con algunas de Villaespesa. En este decorativismo andaluz, Villaespesa procede en parte de Zorrilla —en sus motivos orientales, a pesar de ser castellano— y en el paisanaje pleno de un

Salvador Rueda, hermanando con algunos motivos de Manuel Machado. Así, en las *Panderetas sevillanas, Tierra de encanto y maravilla* [112], el poeta va de la riqueza lograda al mero tópico,

buscando en el marmóreo patio florido
el surtidor que en perlas adormecido
los claveles escarcha de pedrería;

versos excelentes de un soneto que nada en lo más vulgar. A veces brotan estampas perfectas como *La saeta,* tan plástica que parece que va a estallar; *La Soledad,* de solera de imagineros, o *El Cachorro,* como canto sincero al Cristo del 98:

Crujes por arrancarte del leño santo,
Cristo de bronce y llamas, humo y ceniza...

La segunda parte del libro se dedica a temas americanos. En muchos de los paisajes mejicanos ve el mismo rebrillo de sus sueños orientales de Andalucía, y en los versos descriptivos, como en *Tardes de Xochimilco,* aparece el *leit-motiv* de su melancolía verlaineana:

Y en el supremo
encanto de esta hora de zafiro,
la carne como un lirio se deshoja,
y el alma se nos va como un suspiro.

Aquí, como en toda su obra, Villaespesa nos deja de cuando en cuando versos de musicalidad sencilla y lograda (por ejemplo, *La barca se desliza suavemente),* o nos ambienta en sentimientos retrospectivos:

Y toda la romántica tristeza
de la tarde otoñal se hizo suspiro,
y se escapó, temblando, por tu boca...

Estos paisajes impresionistas llevan oasis de auténtico poeta del ambiente en sus panoramas de paz y silencio:

¡Todavía
queda un poco de oro y pedrería
en las tibias cenizas de la tarde!,

como también en el soneto *Prendió en tu altiva frente nazarena,* o la sentida evasión de *¿Por qué tornar al mundo? ¿Por qué, hermano...?* El poeta nos revela la relación con el mundo pictórico al citar, al final de un poema, la sentimental policromía de los paisajes de Gilberto Chaves. Las imágenes son, en ocasiones, de feliz y rara originalidad:

La esponja de la sombra desvanece
perfiles y contornos...

En los temas aztecas hay algunos poemas logrados, de sobria sencillez, como *El desierto — Tierra parda, sayal de penitente;* de macabro aguafuerte tremendista, como *La estación,* el firme trazado del "charro" mejicano o el vigoroso tema de la selva en *Los jaguares.*

A través de toda la obra poética de Villaespesa, las notas de color suave, al lado de las brillanteces desiguales, son acaso lo más sentido y perdurable de la extensa y fácil producción del andaluz americanizado:

La dulzura fragante del ramaje
y la corriente clara y silenciosa...
Sólo una garza al desplegar su vuelo,
sobre lo azul y verde del paisaje
traza una leve pincelada rosa.

No dejan de ser ejemplos de brillantez conseguida versos como los referentes a la *Procesión del Rocío* de Sevilla:

Caballos enjaezados bizarramente
arrancan con los cascos chispas de brasa.

Sus viajes por la América española, sus lecturas de poemas o las representaciones teatrales dejaron una estela pasajera de triunfo y luminosidad que contrasta con sus últimos años en España.

El teatro poético de Villaespesa

Si al lado de aciertos profundos queda una extensa serie de tópicos de sentimentalidad modernista, o de joyas orientales de bisutería, en la lírica de Villaespesa, su teatro poético apenas salva este escollo con la garbosa forma que esconde la falta de esqueleto teatral o de contextura dramática humana. Así, por ejemplo, *El alcázar de las perlas* (1911) tuvo gran éxito de público y de interpretación por la compañía de María Guerrero. Algún fragmento lírico, como el famoso de "las fuentes de Granada", posee innegable belleza, aunque sea superficial. El orientalismo peligroso de su lírica da un colorido de cromo seudoárabe al intentado poema dramático. Algo semejante, incluso con menos aciertos líricos, se halla en su *Aben-Humeya*. Cuando busca asuntos castellanos, como *Doña María de Padilla* o *La leona de Castilla* (1913 y 1915, respectivamente), adapta su rubenismo formal en ellos, entroncando también con el hilo romántico que le lleva al teatro legendario, lejano, de un Zorrilla, o acaso más a los posrománticos de estatura media. En *Doña María de Padilla*, esta corriente se expresa con los eneasílabos de la escuela rubeniana, y a la vez con ecos de sentimiento romántico, como en las palabras de la protagonista:

Quisiera ser entre tus labios
como las mieles de un panal;
sobre la copa de tus manos
agua más clara que el cristal...,

y el rey don Pedro contesta con sones desdibujados del cantor de "vida y de esperanza", en una retórica que logra formas de superficial belleza, sin que falte el inevitable juglar que llega de Provenza a cantar en el jardín de amor motivos folklóricos mezclados con los del modernismo. La unión de romanticismo y modernismo se percibe en todo el drama, y concretamente en situaciones aisladas del final del acto II y el III, que hacen pensar en tragedias de épocas lejanas. Así, las palabras de doña María en un fin de acto:

¡Maldición sobre ti! ¡Sobre ti caiga
como lluvia de fuego inextinguible,
esa sangre inocente que derramas!

Semejantes son las calidades dramáticas de *El rey Galaor* (1913) o de los dramas americanos *Bolívar* (Caracas, 1920; Madrid, 1929) o *El sol de Ayacucho* (Santiago de Chile, 1925) [113].

LA POESIA Y LA CRITICA DE ENRIQUE DIEZ-CANEDO

Enrique Díez-Canedo (1879-1944) fue uno de los más finos espíritus de su tiempo, de gran valor humano, comprensión y visión aguda, y delicado poeta y hondo crítico en los temas de literatura y arte: de cultura, en general. Nació en Badajoz, hizo sus estudios universitarios en Madrid, se dio a conocer como poeta y crítico de poesía y de arte en revistas de acusado tipo intelectual, como "La Lectura", y estudió en París de 1909 a 1911. A su vuelta a Madrid figura en revistas como "España", "La Pluma" y "Tierra Firme". En diarios desparrama una gran obra periodística y crítica, lamentablemente apenas recogida en libros, y que revela su talento preciso, su carácter discreto y firme a la vez y su voz de maestro y guía de las nuevas generaciones. Colabora especialmente en "El Sol" y "La Voz" en los años de la dictadura. En 1931 fue embajador de España en Uruguay y Argentina. Más que político, puede decirse que fue el embajador de las letras hispanas. Elegido académico en España en 1935, después de la guerra emigró a Méjico, donde vivió hasta su muerte. Su poesía fue la expresión sincera de una aguda y delicada sensibilidad de estudioso. Se formó en el modernismo y a él debe sus más delicadas muestras, dentro de una personal interpretación bien matizada [114]. Puede servir de ejemplo su poema *Fauno y ruiseñor*, diálogo que recuerda las motivaciones clásicas del Rubén de *Prosas profanas*, a la vez que algunos matices de la poesía de Mallarmé y la música de Debussy, gustadas en su etapa parisiense. Más original y personal de Canedo es el soneto *Partida de ajedrez*, de elaborada elegancia. La amplia cultura del poeta hace que, en sus versos de corte modernista, haya resonancias de motivos de grandes autores franceses, ingleses e italianos más estimados por él, sin perder, por eso, el contacto con los peninsulares e hispanoamericanos de su tiempo o con los clásicos. En sus *Cantares rimados a la manera toscana* percibimos ritmos populares sugestivos, que revelan un adaptador impecable. Algunas poesías entroncan con temas del 98, incluso en lo funambulesco acartonado a lo Valle-Inclán, como la excelente *Balada de los tres naipes* —con el *leit-motiv El rey, el caballo y la sota...*—, más finas que los ejemplos relacionables del gallego. Un sentido de tintas fuertes, como estampa a lo Solana, más moderado, con todo, se halla en *Bronca*. A la vez cultiva tópicos parnasianos al modo español, como *Ávila*, o de colorido goyesco —del otro aspecto indicado— en *Boda en la ermita*, o ambientes de artistas, en donde es émulo de Manuel Machado. Notemos, por ejemplo, estos versos de su *Claudio de Lorena:*

Puertos de verdes aguas, palacios y ruinas,
claros ríos, amenas llanadas campesinas...

Lontananzas perdidas, dorados horizontes,
nubes crepusculares, vagos, azules montes...

Otro ejemplo de ritmo ágil encontramos en su *Watteau* [115].

Del mismo modo que su intuición de crítico se encamina al futuro, su poesía evoluciona en sentido epigramático, con una entonación vigorosa que recuerda a Walt Whitman; y su visión de cuadros de lugares concretos. Así, los *Epigramas americanos* (1928) anuncian una renovación, que le acerca a la poesía más joven, y encierran motivos logrados como aguafuertes rápidos y esenciales, como, por ejemplo, *Imagen del Mapocho* (Santiago de Chile). A veces asoma el peligro de un cierto prosaísmo, que no se hallaba en la bruma musical de su etapa modernista.

Fue Canedo excelente traductor, como lo revela su antología *Del cercado ajeno* (1907), o su versión de *Sagesse*, de Verlaine, y un comentador y crítico

de poesía y personalidad de autor en su *Juan Ramón Jiménez* (1944). Diversos temas de literatura y de arte aparecen en el capítulo de sus traducciones (Ricci, Maspero, Armstrong). Sus poesías en el exilio *(El desterrado,* Méjico, 1940) están llenas de sinceridad y emoción, y parecen anunciarnos una cordial despedida. Siempre hay, junto a la emotiva voz contenida, una forma perfecta en la maestría del artista. Entre los ensayos recogidos en libro consignamos *Conversaciones literarias* (Madrid, 1921), *Los dioses en el Prado,* excelente estudio sobre los cuadros mitológicos del gran museo de Madrid (Ticiano, Rubens, etc.), de 1931; y los temas dramáticos de *El teatro y sus enemigos* (Méjico, 1939). Tuvo Canedo una voz fina y una inteligencia aguda entre la generación del 98, la de Ortega y los nuevos valores del 27. La literatura joven veía en él al maestro y al hermano a la vez: al crítico y al amigo. Su formación cosmopolita, su contacto con los mejores grupos intelectuales españoles y su presencia en determinadas tertulias y grupos, sin exclusivismos ni apasionamiento, le colocan en una finura y corrección áticas, excepcionales en cualquier época. "Gustó paladeando..., tuvo el gozo interior de la perfección del mundo", dijo de él Max Aub [116]; el crítico chileno Luis Enrique Délano habla de "su acogedora actitud, de su mano tendida, de su puerta siempre abierta, de su biblioteca siempre pronta", al evocar "sus cabellos blancos y su blanca bondad" [117]; y Domenchina, al destacar su talento excepcional, "claridad de espíritu", "fluidez, gracia e impecabilidad de la dicción" o "ingenio generoso", fija como síntesis de sus cualidades "su condición heroica de hombre de letras que sólo se supeditó, con refrenado señorío, a la servidumbre de la pluma" [118].

En su constante relación con las letras hispanoamericanas, los escritores mejicanos le saludaron con la mayor emoción: "Amó a México en la forma de mayor nobleza espiritual, y años más años se dedicó a estudiarlo y comprenderlo. En España no tuvieron los escritores mexicanos mejor amigo, hombre más enterado ni defensor más decidido y entusiasta", dijo Enrique González Martínez, recordando emocionado: "Aún tengo voz para despedir a aquel por cuya boca sonó mi nombre de poeta hace treinta y cinco años" [119]. Alfonso Reyes afirmó su "tersura y señorío insensible..., cultura sin fardo, estilo sin estilismo, encanto sin exhibición", "aceptación congénita de América sin contorsiones de americanismo...; uno de los hombres más sabios y más buenos de nuestra época" [120]. "Poeta sin mancha" le había llamado en 1903 Juan Ramón Jiménez [121]. Su labor de traductor fue tan importante como su poesía o su crítica y comentario. "Un libro como la *Antología de la poesía moderna francesa,* tan claro y documentado en sus noticias, tan justo en sus traducciones, no sólo sirvió para completar y hacer el balance de la revolución modernista, sino que se anticipaba ya, por 1913, a algunos de los caminos e influencias por donde iba a transitar la nueva poesía", afirmaba Mariano Picón-Salas [122]. Estuvo a tono con todas las tendencias que se sucedieron en su vida de escritor, tan joven como el modernismo y el 98, en su época de lucha e imposición, y tan joven como la generación del 27. Releyendo sus comentarios sobre García Lorca o Guillén, Bergamín o Alberti, se borran los años que nos llevaba el autor, nacido en 1879. Su sensibilidad de poeta y artista explica el tono siempre vivo del más ocasional escrito en tantos años de diaria producción.

MANUEL VERDUGO Y JARA CARRILLO

Manuel Verdugo Bartlett, que ocupa puesto digno en el lado parnasiano de la escuela modernista, nació en Manila (Filipinas) en 1879; su familia procedía de Tenerife (Canarias) y vivió en esta isla, salvo pequeñas tempo-

radas en Madrid, hasta su muerte. Acaso sea uno de los poetas canarios de espíritu menos isleño y más unido al cosmopolitismo de los modernistas, influidos por la poesía francesa del fin de siglo. Fue también pintor de obras curiosas con destellos de Renoir. Su primer libro en verso, *Hojas* (1905), es una colección desigual y de época de formación, aunque haya en ella aciertos aislados, como en *De mi cartera,* con influjo de las *Rimas* de Bécquer, y *Secreto, Diálogos* y *Fugitivas.* Su mejor obra, que representa la madurez, es *Estelas* (1922), donde predomina con noble dignidad un cierto corte neoclásico, como de un arquitecto o escultor de versos e ideas. Hay recuerdos de Hugo, como en Rubén Darío, y cantos al mar europeo y clásico —al Mediterráneo—, tal como su evocación en la *Alegoría de la Primavera:*

Bajo el verde plafón del emparrado,
entre la mancha cónica del monte
y el parasol de gigantesco pino,
recorta el horizonte
un triángulo azul, el mar latino.

En *Estelas* asistimos a la vacilación entre el color, la musicalidad y la confusión de tonos impresionistas del fin de siglo y a un anhelo de línea, de escultura, de construcción. Pueden leerse sonetos de noble corte parnasiano o toques de amarga ironía, como en *Filemón y Baucis.* Poeta bien dotado, le perjudicó el aislamiento y el ser considerado como gloria local intangible. En él, al lado de lo que pudo ser un buen poeta cosmopolita, abierto a las nuevas tendencias, latía el escritor epigramático a lo Campoamor, en donde el ingenio suplía las otras dotes, que ahora ocultaba, y que en ese orden ofrecía un valor retrospectivo con sus *Burbujas* (1931) [123].

En la dedicatoria de *Estelas,* de una parte, hay un elogio a Benavente y, de otra, lemas de José Enrique Rodó y de Campoamor, y la mezcla un poco extraña de los tres nombres puede dar idea de la posición literaria entre vacilante y ecléctica de Verdugo. El lado poético va por la "estela de la nave" que "muere y renace de entre las olas", la "forma andante" de la bella cita rodoniana. El prosaísmo satírico, escéptico y optimista, pero de fondo esencialmente humano, del pensamiento citado de Campoamor. Así parece a veces que nos encontramos más ante un precursor del modernismo tratándose de un poeta que publica en 1922 (en los años del apogeo de Tomás Morales). Pero hay poemas, como *Hacia la belleza,* que acreditan el vocabulario y el tono netamente rubenianos, aunque con ciertos dejos posrománticos. Y el modernismo impresionista se ve claro en los dísticos:

A la suave caricia de la luna de estío
el paisaje se duerme. Hasta el inquieto río
refrenó su corriente anhelando descanso
y parece que sueña en el claro remanso...,

bellamente elaborados e inspirados. El artista que había en Verdugo se manifiesta en *Mi tapiz* o en muchos temas neoclásicos de sus sonetos, que le asemejan a la posición parnasiana. Una ambientación clara de la escuela modernista se halla en el paisaje de *Los jardines de la granja* y, en cambio, es extraña la semblanza de *Baudelaire.* Algo del contacto entre modernismo y 98 se halla en el tema de la catedral y el ambiente de las viejas ciudades castellanas de los tres sentidos sonetos con título común: *Solo. Tiberio,* buen poema de espíritu parnasiano, se dedica a Antonio Machado. La belleza de *Rosa de té* y *Rosa de fuego* acreditan un artista del color y la evocación. Sobre todo, el primero de estos sonetos es de una rara perfección, que puede competir con las mejores poesías de este orden, antológicas, de Manuel Machado. El segundo

posee la brillantez ampulosa de la escuela. Y en el tercero, *Rosa de trapo*, aparece ya el escéptico, que surge en su ingenio siempre paralelamente al poeta.

Otro poeta tinerfeño, Luis Rodríguez Figueroa, muerto en 1936, procedía de la escuela regional de las islas y, adquiriendo personalidad con la influencia rubeniana, llegó a un brillante sentido del color y a una musicalidad esfumante. Su poema *Nazir, sinfonía amatoria* (1925), es como un desbordamiento de matices, donde aparece el sentido lírico, esfumante del mar [124].

En Murcia predomina el color en un poeta regional ricamente dotado: Pedro Jara Carrillo (1878-1927). Como en el caso de los poetas canarios, sigue a la vez una tradición y una moda. Hace pensar en el lejano Polo de Medina su sentido de la belleza de las flores y de la huerta. Poemas de Jara Carrillo como *El crisantemo*, *Los jazmineros* o *Los girasoles* están, en la riqueza de color, a tono con la tendencia impresionista y con los pintores de paisaje, paisanos suyos. Se percibe el claro acento modernista en poesías como *El alma del jardín*, en eneasílabos al modo rubeniano. Se inspira en Salvador Rueda en sus comienzos, aunque al final de su producción tiene contactos con el realismo anecdótico regional de Vicente Medina. El mejor libro de poemas de Jara es acaso *Besos del sol* (1912), al que pertenecen los poemas citados. Antes había publicado *Siemprevivas* (1901), *Gérmenes*, cuentos y versos (1903), y *Coguyos* (1905). Se hallan en este último libro algunos excelentes sonetos como *La huerta*, de pleno sabor local. Periodista lleno de brío y color, fue interesante prosista en *Palabras y cuentos viejos* (1918). Su último libro de poeta, *El aroma del arca*, apareció póstumo en 1929 [125].

TOMAS MORALES Y LA RIQUEZA FORMAL DEL POETA CANARIO Y COSMOPOLITA

Tomás Morales es, a un tiempo, un importante intérprete del modernismo rubeniano y la figura máxima de la escuela lírica canaria. Nació en Moya de Gran Canaria en 1885, estudió medicina en Cádiz y Madrid y volvió a las islas. Publicó en Madrid sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908). Murió en Las Palmas en 1921. Sus poemas formaron la Parte I del volumen de poesías completas del autor, con el título de *Las rosas de Hércules*, que se editaron en Madrid (1919 y 1922), el segundo volumen antes que el primero. A pesar de su vida breve, la obra de Tomás Morales es muy intensa. Del Rubén Darío de *Cantos de vida* aprendió la retórica brillante, el verso sonoro y la construida arquitectura. Su obra en "gran retórica" se halla contenida en la riqueza orquestal del mejor modernismo. En tono ditirámbico, canta incluso los temas del terruño o del mar Atlántico mitológico. Su *Himno al volcán*, al Teide, es una obra maestra de magnificencia y arrebato, que pudiéramos llamar wagnerianos. La sonoridad del verso y el fuerte acento épico hacen pensar en el Rubén Darío de esas calidades, perfectamente asimilado:

Pico de Tenerife, titán medievo de azul loriga...

Su magnificencia descriptiva, unida a lo mítico, hacen pensar en el movimiento musical de una cabalgata, en suma, de Wagner y Rubén Darío:

En vano tus enojos vomitan rayos; en vano, ardientes,
das a los cuatro puntos, agostadoras, tus oriflamas;
las yeguas de tu furia buscan, en vano, por las vertientes,
lanzando por los belfos enardecidos relinchos-llamas...

Los motivos pictóricos que aparecen en sus descripciones de puerto y otros temas de mar llevan la huella de los parnasianos de influjos pictóricos, adaptados al ambiente de Gran Canaria. Pensamos al leerlos en los puertos clásicos de los cuadros de Claudio Lorena. La magnificencia de su *Oda al Atlántico,* abundante en reflejos mitológicos, como la descripción del carro de Neptuno, está llena de los motivos parnasianos y simbolistas del Rubén Darío más arquitecto y de más arrastre de elementos grecolatinos. *El mar, el gran amigo de mis sueños, el fuerte...*, es cantado por Morales desde el origen primero, como las grandes fuerzas clásicas o las de *La Atlántida,* de Verdaguer, pero con el fulgor y el verso de la vibrante escuela rubeniana:

Un diamante de fuego raya el éter, un trueno
repercute en la clara concavidad de un monte
de la tierra cercana... y en el brutal desgarro
de una nube, aparece, llenando el horizonte
—áureo de prestigios—, Poseidón en su carro...

La descripción de esta evocación clásica —a lo Leconte de Lisle— "era una inmensa concha de vívidos colores...", es una iridiscente metáfora múltiple, llena de matices y sonoridades, rica muestra de su estilo. En el hondo análisis del poema que hace Sebastián de la Nuez Caballero [126] notamos que la gran *Oda* comienza con una afirmación íntima, pasa de la realidad al mito —en ritmo alternante—, para llegar al símbolo y a la acción dramática en un perfecto equilibrio épico. Este sentido de himno realiza la mejor retórica de Morales, no sólo en su canto al volcán, sino en algún otro poema, como el dedicado *A las glorias de Don Juan de Austria,* en que la batalla naval de Lepanto se exalta a los mismos tonos de sus dos grandes odas:

Y el mar fue sangre, y el cielo incendio, y horror el viento
que unió las jarcias para la furia del abordaje...

Y lo mismo el intento de exámetros de su *Britania máxima —Sonoras las marchas llenaban los aires con su algarabía—*. Canedo veía en la elocuencia de esta clase de poema su abolengo latino, con su palabra "apretada de zumo clásico, ya sugerir con su alejandrino la andadura del pentámetro, ya acentuar en exámetro la amplitud de sus versos mayores" [127]. Este tono mayor del modernismo orquestal y su anhelo épico se recogen en esta confesión de su poema *La espada:*

Yo quise que en mi verso, como en mi espada, hubiera
románticos ensueños y cánticos triunfales:
la gloria por escudo y el amor por cimera.

En estos coloridos de apoteosis, el diseño brillante se expresa en una rica forma amplificatoria. En el estudio de Díez-Canedo a *Las rosas de Hércules* se hacen referencias a modelos clásicos —Catulo, Ovidio, Claudiano— o a D'Annunzio o Verdaguer entre los modernos. Estos nombres, sumados a Salvador Rueda y Rubén Darío en lengua castellana, denotan la rica gama de influjos sobre la que refulge una resultante completamente original, uno de los poetas mejores y más originales del modernismo. Su cosmopolitismo, asociado al puerto de La Luz de Gran Canaria, como flujo y reflujo de culturas exóticas, recoge vislumbres culturales y de cosas concretas, de figuras de América del Norte y de Inglaterra, de Escandinavia o de Grecia. Así llegan a sus islas africanas frondas europeas de divinidades paganas, junto al colorido del tráfico y del progreso. En su puerto se sublima lo atlántico clásico y comercial, entre naves de plata, y la flauta del Pan bicorne asomando junto a Nep-

tuno en las olas. Su clasicismo sostiene su personalidad pujante y su estilo grandioso. También le llegan, como en escala, recuerdos de la poesía de civilización moderna a lo Walt Whitman. Canta la maquinaria y la voz de los talleres con una especie de adivinación de futurismo. Los motivos orientales de las tiendas de Las Palmas definen temas concretos, con sonoridad de evocación rubeniana, como en los versos:

cofrecillos de sándalo labrados,
para guardar espléndidos tesoros,
y junto a los jarrones repujados
damasquinados de puñales moros...
¡Todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita!

En la vida moderna ha captado el número y la velocidad. Canta la "norma aritmética" y percibe que las máquinas "esconden un puro canon de belleza", coincidiendo con Marinetti. Pero, a su vez, percibe también una impresionista danza del coro de las islas en el vaho de oro del sol, en que arden las torres y las chimeneas, y, más allá del mugido y la trepidación de la locomotora, soñada entre las olas del océano, se esfuma un horizonte todo lejanía, lleno de reverberaciones de adivinada música.

En sus temas cosmopolitas canta motivos ingleses, de los que hay tantos ejemplos en las islas Canarias, como en el poema elogioso *Britania máxima* o en *La calle de Triana,* donde

John Bull, vestido de bazar, extiende
la colonización extraoficial.

En los poemas compuestos durante la guerra de 1914, sus simpatías van a las naciones aliadas y lamenta las desdichas de las "villas del norte de la dulce Francia" en su *Elegía de las ciudades bombardeadas.* Tiene también un *Canto en loor de las banderas aliadas* (1917). Junto a su universalismo, no faltan gotas de intimidad, de buen poeta canario, como en sus poemas *Vacaciones sentimentales.*

Sus motivos del mar, lo más característico de su poesía, toman diversos matices. Hay un sentido de conjunto en la *Dedicatoria a Salvador Rueda,* en la poesía *El mar es como un viejo camarada de infancia,* o en el final de su libro *Yo fui el bravo piloto...* Los temas de puerto ofrecen estampas perfectas, en los mejores sonetos, de construcción y espíritu de este poeta. Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, la taberna del puerto, la lluvia en el muelle o la adivinación de la arribada de un barco a un puerto desconocido, se suceden en su primera época con trazos inconfundibles. *Ha llegado una escuadra* o *Calle de la marina* corresponden a sus últimos años, rubricando su línea más brillante y afectiva. En la primera etapa se suceden temas de nave, como el barco británico o el navío del pleno Norte, la vieja fragata portuguesa o la nave en alta mar; con temas de la botadura del barco, la nave que se aleja o el buque en alta mar, todo como la voz de un "argonauta ilusorio",

de alguna isla dorada de quimera o de sueño
oculta entre las sombras de lo desconocido.

Algunos sonetos de estos *Poemas del mar* son ya una obra clásica de este poeta de las islas y los puertos:

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

a Manuel poeta, que tuvo que esperar la resurrección religiosa al final de su vida de escritor.) La forma poética de *Julianillo Valcárcel* es excelente, como podía esperarse de la unión de un alto poeta y un rico lírico de una moda que, precisamente en uno de sus mejores poemas, había evocado al Felipe IV de perfiles velazqueños, con el guante en la mano y "de negro hasta los pies vestido". La emoción de las situaciones y el colorido pintoresco del acto I —el de ambiente picaresco— contribuyen al éxito, principalmente plástico. Como en muchas de estas obras en colaboración y de los coetáneos del teatro neopoético, lo más flojo es el desenlace, pero precisamente aquí, por lo borroso y esfumante que llevaba el argumento, resulta adecuado al tema que una vida como la de Julianillo se consuma como una vela. Realmente, este drama es el mejor que escribieran los Machado. Es también curiosa la aportación, más o menos vaga, al pirandellismo en *El hombre que murió en la guerra*, representado tardíamente en 1941. (No recordamos si en el original había habido colaboración o se trataba de obra exclusiva de Manuel después de morir su hermano.) Pero en *La Lola se va a los puertos* (1929), de ambos, son bien claros el sentido y argumento de Manuel. *Don Juan de Mañara* (1927) —llevado el asunto del "burlador" a la Andalucía contemporánea— es desigual y apenas asoma a la grandeza temática del contraste tradicional entre el amor y la muerte [130].

FERNANDEZ ARDAVIN: LIRICA Y TEATRO

Luis Fernández Ardavín, nacido en 1892, corresponde ya a la generación siguiente, pero queda vinculado por el estilo de su obra al modernismo poético y a algo de la generación del 98. Como poeta lírico alcanzó un auténtico éxito con su libro *Meditaciones* (1913), lleno de emoción y vuelo, dentro de la escuela vigente entonces. La inquietud de algunas composiciones ofrece calidades positivas, aunque con una facilidad excesiva que puede ser un peligro. La utilización de la estrofa de Berceo, por ejemplo, coincide con los gustos neoprimitivos de los modernistas y, a la vez, con las preferencias del 98. El poema *España*, en tetrástrofos, con un contenido pesimista, negro y doliente, parece un equivalente de los lienzos coetáneos de Zuloaga, y es un notable acierto de época. Como la mayoría de los modernistas, sintió el influjo de Verlaine, del que tradujo en verso *Fiestas galantes, Romanzas sin palabras* y *Paisajes belgas*. Los otros libros de poemas originales ofrecen el mismo sabor litúrgico-literario —*Láminas de folletín y misal* (1920)— o emotivo —*La eterna inquietud* (1922)—. Preferimos, sin duda, el primero. Todavía aparece el lírico en *A mitad del camino* (1944). El tono modernista, con su fondo en cierto modo romántico, traspasa toda la obra en verso de Ardavín [131].

Sus tonos poéticos, brillantes y fáciles, explican su aportación al teatro en verso. *La dama del armiño* se estrenó en el Teatro Abreu, de Méjico, en 1921. Se refiere a la vida del Greco, y en verso sonoro presenta un efectismo de pasiones que, aunque a veces caiga en el tópico ingenuo, posee notables colorido y agilidad. La Toledo de judíos y moriscos y de la Inquisición se quema en las figuras alargadas del Greco, en torno al problema de su hija Catalina, al gusto hispanoamericano, que había dado en Argentina las bellas estampas líricas de *La gloria de Don Ramiro*, de Larreta, pasando de Ávila a la colorista Toledo, también con moriscas y autos de fe. Vista la obra de Ardavín a distancia, acaso más gane que pierda. La evocación del Greco, de Luis Tristán, su discípulo, de fray Hortensio Paravicino y del inquisidor Niño de Guevara —el retratado por Theotocópuli— ofrece un encanto de simpatía. Por otra parte, aparecen ecos del poeta lírico, con momentos de emotiva inspi-

El silencio de los muelles, el chapoteo del agua, las luces fosforescentes de los barcos lejanos y el cantar del viejo lobo de mar se unen en esta viñeta impresionista. El impresionismo se suma a una tristeza subjetiva en uno de los mejores sonetos:

Esta noche la lluvia pertinaz ha caído...,

o en el cuadro descriptivo y emocionado *Navegamos rodeados de una intensa neblina* [128].

En el simbolismo clasicista de Morales entra bellamente el tema del amor en la *Balada del niño arquero,* y en su *Alegoría del otoño,* el influjo de D'Annunzio *(Y el Amor gustó siempre de las alegorías...).* En muchos temas clásicos se percibe hermandad con la técnica modernista del pintor canario Néstor de la Torre. En la época barroca se ha pensado en Rubens. Además, Morales tradujo excelentemente varios poemas de Leopardi y dramatizó, discretamente y con emoción, unos motivos evangélicos en *La cena de Bethania* [129].

EL TEATRO POETICO DE LOS HERMANOS MACHADO

Creo que cualquier persona que vea con objetividad la obra de colaboración de los hermanos Machado y conozca la lírica de cada uno tendrá que convenir en que el tono, la impronta, el conjunto, coinciden con Manuel, el modernista, y se separan del mundo de Antonio. No se diga que Antonio se desinteresó por el teatro. Claro, pues por eso colaboró con su hermano. Pero dígase que tiene de Antonio el tono poético a lo Marquina o a lo Siglo de Oro, temas como *Las adelfas* o *La Lola se va a los puertos.* Antonio Machado hubiera creado un teatro al modo de la tragedia castellana de *La familia de Alvargonzález,* el simbolismo de las galerías o el mundo funambulesco a que se asoma alguna vez en sus poemas "extraordinarios", ya tratados al hablar de él. Cualquiera que conozca la temática de cada uno verá claro. No importa que acaso Antonio insistiera en lo teatral o arquitectura escénica; es posible; pero el espíritu, queda bien claro, es otro. O el pintoresco de lo histórico, de museo y emoción, o el donjuanismo andaluz y de cantares o una adaptación plena de la lírica de Manuel.

Cuando se asomaron los dos hermanos a la escena, en extraña amalgama, con *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), Marquina había ya presentado sus obras de madurez. Los Machado tuvieron gran éxito y ofrecieron una interesante y animada visión de la corte de Felipe IV, que precisamente se estudiaba en sus detalles en la "Revista del Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid", dirigida por Manuel. La crónica dramática sobre el bastardo del conde-duque de Olivares nos lleva al ambiente picaresco, vital y andaluz en que se forma Julianillo, y ante el contraste al ser reconocido por el padre-magnate y transplantarle a la corte hierática del Buen Retiro, con su etiqueta estática y sus prejuicios (un poco con eco del *Ruy Blas,* de Víctor Hugo), Julianillo, alegre entre pícaros y mujeres fáciles —con temática que hace pensar en los primeros libros de Manuel y nada en el ascético Antonio—, pierde su vitalidad e impulso al ser llevado a una corte de artificio y destinado a un matrimonio de conveniencia. Julianillo se muere por asfixia de ambiente en un invernadero, donde no pueden vivir sus flores ásperas y de colores fuertes, entre cortinajes y rosas de cartón. De su vital desgarro aventurero pasa a un mundo cortesano de intrigas borrosas y gestos de muñecos. Diríamos que Julianillo se evapora al pasar de los "cantares" y seguidillas juveniles a un *ars moriendi,* sin fe ni espíritu cortesano. (Un poco lo que pasaba

ración, como estos versos de Samuel el joven, en confidencia ante su padre:

Mi corazón, ha tiempo vacío, se ha llenado
como una caracola que de espuma se llena
cuando el agua del mar se extiende por la arena.
Mi voluntad ha muerto, mi corazón no es mío.
Mas todo es imposible, como querer que el río
que se desborda, vuelva para llenar su cauce,
sin anegar el huerto, sin desgarrar el sauce.

En cambio, es de efectismo más fácil la oración de Catalina con que se cierra, teatralmente, el acto II:

¡Señor, que las rosas enciendes...!
. . . .
¡Líbrame del pecado mortal!

Dentro de los efectismos cobran calor humano y pintoresco algunos versos en boca del Greco:

¡Oh, sí, morir, morir! ¡La muerte es una
luz de otro mundo, amarillenta y cárdena!...

O la pregunta a su hija:

¿Por qué estás pálida
como la cera de los cirios blancos?

Sobre la época de Larra compuso la evocación ochocentista *El doncel romántico* (1922). Los retorcidos complejos, en que la obra desenvuelve lo más desquiciado y paradójico de una evocación lejana, entran en la nebulosa modernista como terreno apropiado. Junto a la excesiva facilidad del versificador aparecen estampas que tienen la sugestión de un madrigal evocador, como las palabras de Carmen a Ariel:

Me pedíais un guante y os ganáis una rosa...
. . . .
Vive, apenas, un día; no es pediros gran cosa
que os dure mi recuerdo lo que una flor que posa
dormida sobre el borde de un antiguo jarrón...

La simpatía cordial por esa época hace que Ardavín dedique el drama "a la memoria de nuestros románticos, caballeros del ideal y del amor hasta la muerte". En la obra se evoca la muerte de Larra, en el llamado capítulo IV.
Parte de la crítica fue excesivamente dura con Ardavín, como, por ejemplo, Enrique de Mesa al insistir detenidamente en la parte negativa, si bien viéndose obligado a reconocer "la fresca mocedad y el florido intelecto" del autor. Aunque *El bandido de la sierra* sea inferior a los otros dos señalados, los reparos eran excesivos. Lo mismo podemos indicar respecto a otras obras como *Viacrucis.* A pesar de estar ahora en presencia de un boceto ingenuo e infantil, entre un prólogo y un epílogo de estampas prerrafaelistas, un drama primario se halla en germen con patetismo poético, superior a comedias costumbristas de estos años bien acogidas por la crítica y que no hacían más que repetir un patrón preestablecido hacía treinta años. Ardavín, en cambio, posee condiciones de poeta a través de su obra total. Raíces que dan jugo a diversos temas, sin excluir condiciones de artífice de la escena. Dentro de la línea de formación modernista, sigue dejando bellas expresiones de teatro poético, como en *La florista de la reina* (1939), llena de encanto y emotividad.

Alguna vez se acercó al drama costumbrista, como con *Doña Diabla,* y, dentro de lo escabroso del tema, dejó una estela de sublimación al plantear el drama de la maternidad, entre el vicio y la lección ejemplar, en los contrastes de los personajes, la habilidad incisiva del diálogo, con una especie de verismo intenso y un audaz y trágico desenlace.

En cuanto al llamado teatro poético, completan la escuela Enrique López Alarcón con el éxito de *La tizona* —en colaboración—, de fácil versificación y amplia retórica, y con la curiosa aportación de *Romance caballeresco* (1933), en que se recoge algo del modernismo sombrío de los primeros dramas de Valle-Inclán. Un tema medieval da lugar a una especie de tragedia de gran guiñol, de ambiente poético y corte idealista, abocando a un desenlace angustioso. En esta línea puede también colocarse a Fernando López Martín con *Blasco Jimeno, El rebaño* y *Los villanos de Olmedo,* de vigoroso impulso y mezcla de realismo y poesía. Enrique de Mesa llamaba a este autor "más lírico que dramático, cantor más que autor", y decía que bordaba "el cañamazo de una evocación arcaica con las hebras vistosas de su entusiasmo poético" [132].

Por estas líneas se continúa, paralelamente a Marquina, el teatro poético con alguna figura como Pemán, claramente en la cronología de la "generación del 27" y renovador del género, que escapa a esta parte del trabajo. Y, en otro orden, los comienzos de García Lorca, sobre todo con *Mariana Pineda,* que también entran en otro capítulo de esta LITERATURA.

Queda aparte el simbolismo a lo Maeterlinck, diverso en el teatro poético español, de Ramón Goy de Silva (1888), con obras de penumbra matizada y valor de época conseguido como *La reina Silencio* (1911) o con otras modalidades —entre Rostand y Maeterlinck— en *La corte del Cuervo Blanco,* acaso la más significativa del mundo peculiar de este agudo escritor. Cejador le alabó mucho y le comparó con Jacinto Grau, considerando a los dos como los dramaturgos más interesantes con vista a Europa y al futuro. Cansinos Assens le veía "galaico —había nacido en El Ferrol—, un celta como Valle-Inclán", y creía que su oriente era el "oriente de la decadencia bizantina, en que los últimos artistas extreman su arte degradando suavemente los tonos". Ve en sus obras "el símbolo mental y el ídolo plástico ornado de atributos místicos" [133]. Artista, pues, de "sugestión y poderes mágicos". Hace pensar en esa especie de espiritismo poético de Maeterlinck. Como en *La intrusa,* de éste, la Muerte es la protagonista de *La reina Silencio,* de Goy. Influido por el *Apocalipsis* y otros libros bíblicos y orientales exóticos, mezcla una especie de misticismo y ritos misteriosos, "gnosticismo" y fantasía seudobíblica. El pecado y la tradición del *Génesis* se unen a serpientes y signos de una especie de Hermes Trismegisto. Misticismo y teosofía. Fuera del teatro entran en su especial y confusa concepción del mundo los poemas en prosa legendarios *Sueños de noches lejanas* (1912) y una Magdalena *sui generis* en *La de los siete pecados* —poemas bíblicos en prosa—, que en algún momento recuerda el decadentismo modernista de un Vargas Vila. Su rica cultura ofrece muchos reflejos en su obra diversa. En el teatro, además de sus dos obras más famosas, ya citadas, recordamos *El eco,* drama (1913), y el tema muy bello de *El sueño de la Reina Mab* (1914), que compite con lo mejor de su pluma. En *Las sirenas mudas* (1915) entra en el drama realista con rasgos trágicos. Agregamos a su obra total *El libro de las danzarinas* (1915) y las poesías *La caja de Pandora,* dentro de la tónica modernista. El tema social entra en *El reino de los Parias,* poemas en prosa (1915) con peculiar matiz de su escuela. Aunque bastante olvidado, Goy de Silva es uno de los representantes del teatro de misterio y poesía, al que, con excelente técnica, contribuye como un buen valor de época.

MARQUINA: SU PERSONALIDAD Y SU OBRA LÍRICA

Eduardo Marquina nació en Barcelona (1879-1946). A través de su vida, el elemento catalán no dejó de acompañarle, a pesar de escribir su obra en castellano. Pudiera decirse que era catalana la íntima humanidad y sinceridad de sus obras, tanto líricas como dramáticas, y castellana la retórica de su expresión. Cuando la retórica no se amolda a su contenido hay una especie de desequilibrio en su teatro poético, que lo hace superficial. Pero, al mediar su vida, logra una verdadera armonía de forma y fondo que le convierte en un clásico del modernismo teatral. Modernismo serenado, como puede serlo el romanticismo en la obra última de un García Gutiérrez o en la madura de un Zorrilla. Como éstos, castellaniza Marquina los motivos más hondos y sencillos del Siglo de Oro, como en *Teresa de Jesús,* totalmente, y en las mejores escenas de *El monje blanco* —el episodio de fray Can—. En una poesía lírica, dedicada precisamente al gran trágico catalán Guimerá [134], se percibe un claro desequilibrio, que sirve a nuestra comparación: íntima sencillez y verso duro unas veces, prosaico otras, tópico las más, que sabe a falso. Y, sin embargo, su contenido y el entusiasmo y el elogio por su paisano y maestro no pueden ser más sinceros: "el cantor catalán gustador de sardanas"... "Pero siempre hay que oír a un corazón de cerca." El "nidal montserratino", que evoca en su elogio del maestro Vives —catalán también, más o menos madrileñizado—, es la añoranza constante del dramaturgo. Comparado con los otros poetas modernistas, Marquina es el más pobre de forma, el más dado a bucolismos clasicistas y a un intento de intimidad rural. Puede decirse que, entre el grupo de Villaespesa, en España, o los hispanoamericanos, como Santos Chocano, Marquina se separa de la brillantez rubeniana y funde en sus poemas neovirgilianos el sentido del buen burgués catalán, que lleva dentro, y el espíritu renacentista y grecolatino de égloga al modo clásico. Esta tendencia clasicista se presenta dentro de cierta mónita modernista y orden reglado, en que los tonos grises de su melancolía y un cierto panteísmo finisecular se unen a la procedencia de raíces mediterráneas. Su poema *Vendimión* (1909) es típico de esta nota humana en una especie de religiosidad panteísta de la naturaleza. Hasta cierta concepción casera y burguesa del poema, en el sentido particular de las cosas, nos hace pensar en su lejano hermano Boscán, tan amigo y tan diverso de Garcilaso. Lo que Boscán fue a nuestro garcilasismo es análogo a lo que Marquina supone en la escuela modernista de principios de siglo. Las *Elegías* (1905) llevaban una sencillez intimista, junto a rasgos de escuela, en que el tema del mar procedía de su levantinismo. Poeta mesurado que, cuando no se hace prosaico y no incurre en el latiguillo retórico, que suena a falso, posee digna calidad. Es posible que el influjo de los simbolistas, y antes el de los parnasianos, franceses, proceda de la misma corriente cosmopolita a que fue dada siempre la cultura catalana —y que ya había aparecido en su primer Renacimiento y en el influjo de Walter Scott en los primeros románticos—. Él mismo tradujo *Les fleurs du mal,* de Charles Baudelaire ("Las flores del mal", Madrid, 1905), así como adaptó los románticos franceses, *Los burgraves* y otras obras de Víctor Hugo (entre 1900 y 1910). De su paisano Guimerá, como Echegaray, traduce al castellano algunas obras —en el caso de Marquina, la de ideología modernista *Jesús que vuelve,* y la neorromántica y efectista *Rey y monje.* El que tradujera a Dumas hijo, *La dama de las camelias,* a la vez que a Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Niccodemi (*La enemiga,* 1916) y hasta la *Elektra,* de Hofmannsthal, en colaboración con J. Pena, indican lo vario de sus predilecciones literarias cosmopolitas. Y también lo diverso hasta resultar contradictorio. Todo ello explica las diversas resonancias que aparecen en su teatro, en que,

en las obras de ambiente más modernista o ultramodernista, se recogen ecos realistas y románticos, y otras veces derivaciones a un fácil orientalismo.

Pero en su obra lírica, junto a las lecturas copiosas, queda el remanso de hogar y espíritu de su tierra materna, en lo sencillo y lo cotidiano:

Las viejecitas hablan junto al mar...
Tarde a la tarde
con sus corcovas y sus carcomas,
de lo que pasa y ha de pasar,
haciendo ovillos con las espumas,
todas las rocas hablan junto al mar...

Así, en la poesía *Sátira de las rocas,* que nos recuerda algo del tono y casi el retórico ritmo de un Piferrer, que, en medio del romántico siglo XIX castellano, llevaba el eco del ritmo y espíritu sencillos de tierras levantinas. En una poesía de sus *Elegías, Se pinta el mar,* junto al "misterio resonante" de una visión cósmica, aparecen detalles intimistas:

Las mujeres suspiran,
cuando a la tarde miran,
la gran fatiga, hecha pasión, del mar;
toda mujer quisiera,
en una noche encapotada y fiera,
estarse a solas abrazando al mar,

que parecen llevar un eco del tema de figura femenina de obsesión marina de Guimerá, *La filla del mar.*

En la obra lírica de Marquina aparecen *Odas* (1900), a las que Juan Valera dedicó dos artículos que contribuyeron a su fama. Los temas clásicos se tratan con una dignidad parnasiana, como *El himno del gladiador,* en versos sáficos, o indirectamente en *Treno de las estatuas,* en excelentes tercetos. *El templo en ruinas* o *Égloga* dan idea de esta especie de lápidas o relieves neopaganos, a cuya línea se unen temas hogareños cristianos, como la Navidad o los Reyes Magos, tan vinculados al costumbrismo barcelonés y tratados con pericia técnica y sencillez. *Las vendimias* (1901) y *Églogas* siguen en la misma forma digna hasta llegar a las *Elegías* y *Vendimión* mencionadas. En *Elegías,* junto a sencilla emoción, aparece algún decadentismo de erótica mezclada, en tópico modernista, con la liturgia, en *Oficio de amor,* motivos de paisaje como *Puesta de sol* o su fusión con la balada en el bello ejemplo de *Los leñadores. Grecia revive* revela su sentido ampliamente mediterráneo. *Vendimión* es un amplio poema de "vate hispanolatino", entre paisajes y ondas que hemos llamado panteístas. En esto, la voz lírica deja oír su entonada personalidad como de silencio y relieve a la vez:

La sombra de su cuerpo era mi soledad

El *Vendimión de todas las vendimias* es como un símbolo pagano de las fuerzas de la Naturaleza, como un mito de signo revolucionario y dionisíaco. Pero, a la vez, un sentido franciscano de sencillez y bondad deja señales como en *El asno,* poesía ahí incluida, hermana del *Platero* juanramoniano. También el tema estrictamente rubeniano se renueva a su modo en *El cisne* y su serie, en que también aparece, panteístico, el tema de Leda; y, en cierto modo, el de *El águila.* La parte de *Vendimión ermitaño* es titulada, a la moda de la escuela, *Libro de Horas,* y en algún aspecto se asemeja a las claves líricas de Valle-Inclán:

En la sombra de la choza
se hacía una claridad,

verdosa como las albas
después de la tempestad.

Las barbas del ermitaño
cenizas son de un volcán;
blancas cenizas corriendo
en alas de un vendaval...

Ofrece todo ello un encanto de época, pero también hay un *Vendimión doméstico*, en que a modo de salmo alternan el Esposo y la Esposa, en cuyo intermedio aparecen costumbres y ensueños, ídolos y pequeñas pasiones, virtudes y vicios, hasta llagas y milagros, "campanas que andan" y la luz de la luna. Es como una plena orquesta que despliega el mito dionisíaco, para llegar al fondo casero, en la mujer de las cosas cotidianas,

duerme, mujer, y entre mis manos deja,
si la labor te rinde, tu madeja...

El *Vendimión hispánico* recoge temas populares, como serranas y cantares de vino, a modo de saetas, o el motivo de *Madre ceniza,* aguas de valores soterraños, aludidas en oraciones supersticiosas; y también los asuntos del romancero y de la evocación romántica —concretamente, el Cid, don Álvaro de Luna y (o manes liberales) Padilla—, para llegar, entre quijotesco y rubeniano, a un influjo del *Apocalipsis.* La fábula del héroe combatido, Hércules y Vendimión, posee como un signo renacentista hasta elevarse el poeta al *Vendimión astral.* Por todo esto, puede verse lo interesante que es esta obra, de un verdadero poeta, que supera los intentos cósmicos que un Campoamor buscara en algunos poemas extensos, con demasiada anécdota, y que, junto al sello perecedero de época y de claros influjos, guarda curiosidades y remansos de belleza lograda.

Desde *Canciones del momento* (1910) y *Tierras de España* (1914) comienza un tipo de poeta tradicional y civil, paralelo a lo que pudiéramos llamar plena nacionalización de su teatro modernista. Marquina canta a Espronceda como "poeta civil", y él mismo es llamado así también desde estas obras por Torrente Ballester [135]. Marquina siente los héroes de la guerra de la Independencia y empieza una política en verso que le llevará por el camino ultratradicional hasta el final de su vida, unas veces con tópicos de retórica externa, otros con profunda sinceridad y emoción. Se embebe de Madrid y también de carlotercismo —como diría después Basterra—, y siente como éste Italia, madre de lo hispánico desde Roma hasta el Renacimiento. Muchos de sus temas de amor a cosas castellanas tienen algo de delicadeza azoriniana. Canta a la ciudad de Barcelona y se acuerda de Larra, como los noventayochistas. *Tierras de España* posee emoción y belleza descriptiva, pero en conjunto queda muy por debajo de esta temática tal como la interpretó Antonio Machado. Siguió en la vena lírica el autor hasta sus últimos años y empapó su retórica y su emoción en tierras y temas hispanoamericanos. Sus *Exaltaciones y mensajes de América* recogen estas poesías, algunas de ellas, sobre lo gauchesco argentino, de 1937. Tienen algo, aunque en verso, del sentido de la hispanidad del Maeztu de la segunda época [136].

El teatro poético de Marquina

Con la influencia europea del fin de siglo empieza el teatro de Marquina. Su primera obra fue *Jesús y el diablo* (1899), en colaboración con Luis de Zulueta, considerada como típica del estilo decadentista y confuso del mo-

mento. Otra pieza, la primera recogida en sus *Obras completas*, *El pastor* (1901), es una especie de tragedia rural poética. En una línea aún no bien segura, siguen la leyenda dramática *La monja Teodora* (1905) y la interesante "biografía dramática", en prosa, *Benvenuto Cellini* (1906), dedicada por el autor a su amigo Benlliure. Pero Marquina tuvo el primer éxito, que señala un momento importante de su producción escénica, con *Las hijas del Cid* (1908). Se inspira en el viejo cantar de gesta, culminando la acción con el episodio de la afrenta de Corpes. Fue estrenado por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Algunos versos quedan como sobria evocación del tema épico, pero en conjunto es un drama que hoy se lee con la impresión de cosa envejecida. Menéndez Pidal reconoce que en la obra de Marquina hay un eco auténtico de la tragedia cantada en el poema, pero observa también que la figura del Cid no corresponde al de la gesta. Acaso esto ocurriera por cierta incomprensión de lo heroico por el poeta en este momento. *Las hijas del Cid* viene a ser un acertado drama de hogar de época retrospectiva más que la interpretación del mundo total de la epopeya. Siguen *Doña María la Brava* (1909), del tiempo de don Álvaro de Luna, y, sobre todo, en el mismo año, *En Flandes se ha puesto el sol*, que obtuvo un gran éxito. La evocación de las virtudes caballerescas españolas en el momento de la decadencia, en un virtuosismo de juegos rítmicos y poderoso efectismo, fue un valor de época [137].

El drama ofrece una mayor regularidad y una emoción más naturalmente lograda que en las obras coetáneas de Villaespesa en su teatro poético-modernista. El ambiente de *En Flandes...*, con su escena que recuerda los fondos de Teniers, y la fusión de vida casera y eco heroico, que se pierde, del castellano; con la "antorcha" en manos del fruto de la mujer del terruño y del conquistador, que siente que pasó su hora, ofrece una emoción del barcelonés, en cuyo subconsciente pudo actuar un anhelo de abrazar los diversos mundos hispánicos en cordial superación. Gustaba a Marquina el ambiente de comedia de capa y espada, y así nos deja el curioso acto único de *El antifaz* [138] o juego de caballero y dama en la época de Felipe IV. Este monarca es el centro de una comedia dramática sobre la misma sociedad y ambiente, *Por los pecados del rey* (1913), con profundidad de marea social y visión del comienzo de la decadencia en tono ascético. Obra más olvidada de lo que merece y que revela el camino que llevaría a la mejor época de Marquina. El ambiente de la Edad Media provenzal y sus leyendas se evoca en *El rey trovador*, y los comienzos del rococó español, de los Borbones Felipe V y Luis I, en *Rosa de Francia* (1921), en colaboración con Fernández Ardavín.

También atrajo, a veces, a Marquina un fácil orientalismo, de estampas brillantes y escenografía fastuosa, sobre temas de Wilde, en *El pavo real* (1922), con algunos toques de discreta sentimentalidad —*¡Mira qué triste se va!...*—. Aún resulta inferior otra visión del mundo oriental, *Era una vez en Bagdad*, a pesar de ser una de las preferidas por el autor [139].

Aparte la extraña tragedia de época romana y problema social, *Ébora* (1920), es importante, para la evolución del verso y la estructura dramática de Marquina, la reelaboración de la obra de Calderón, *La niña de Gómez Arias*, a la que llamó "nueva versión", en 1922. A pesar de que él creyó que, al cambiar parte de la estructura de la obra original, daba a las importantes escenas calderonianas más respetadas un "justo marco", para que pudieran ser vistas "a mejor luz", esto obedeció al prejuicio de la necesidad de las refundiciones respecto a nuestro teatro nacional, prejuicio vigente al final del XIX, y con mucha cola en los principios de siglo. Lo importante es, con tal ocasión, el aprendizaje sobre el verso, la estrofa y la técnica calderonianos, hasta el punto de que, a pesar de lo que él creía, su acierto estaba en acercarse a las

formas del original en las escenas o versos añadidos. Así, por ejemplo, el que sea auténtica una muerte, sólo aparente en el original, sigue, hasta en la salida de tono del matador, el procedimiento del Calderón joven de *La devoción de la cruz*. En cambio, cerrar un acto con las quejas de Dorotea resulta efectista, como final de jornada; pero deja corta e insuficiente la que hace de tercera parte en la refundición. Así y todo, obtuvo un gran éxito y destacó una obra casi olvidada, y se le mostró el mejor camino de su última época [140].

De 1924 es la comedia que puede marcar el tránsito del primer Marquina al segundo: *El pobrecito carpintero*, en verso, que llamó "cuento de pueblo". El argumento y la forma llegan al equilibrio, aunque a veces parezca que se incurre en monotonía. El autor nos dice que por primera vez creyó "pisar terreno firme" con esta obra. El tipo de la Abuela, con su "abundancia de caridad comprensiva", y el núcleo dramático creado en torno a ella, eran como ahondar en la esencia del pueblo español, en "su eterno fondo de sabiduría natural y de acción inspirada". Incluso el bello sentido de la "artesanía" aparece aquí con sencilla dignidad [141]. Entre ingenuo, realista, amable e inspirado, este cuento popular, tradicional y dramático, señala el principio de su buena época.

La dramática de la madurez de Marquina

Pudiera comenzar la plena madurez del teatro de Marquina con *La ermita, la fuente y el río* (1927), en que lo que hubiera de estampas modernistas de lo popular y lo depurado se reúnen en perfecta arquitectura. No se pierde el contacto con el mundo de la melancolía estilizada, pero a la vez se vuelve a las formas más puras de la tradición. Ciertos personajes, junto al ambiente, y aun ecos de cantares populares, pueden enlazar con el eterno Lope español de los dramas rústicos de amor y paisaje. La forma de verso, a base del octosílabo, se redondea en estrofas de singular maestría; y el tipo de la protagonista hace pensar en figuras femeninas clásicas, como la Casilda del *Peribáñez*, de Lope, o en las mujeres de aldea de Guimerá. Desde los juegos de niñas del comienzo recordamos temas de García Lorca, aunque menos depurados en Marquina. Pero, de todos modos, el dramaturgo empieza con un tipo de drama poético rural precisamente en 1927, en el año que ha bautizado así la generación de Alberti y Lorca. Deseada, la protagonista, cuyo nombre es ya significativo, define la armazón de la comedia dramática en que está inscrita:

La ermita para empezar
una mañana a vivir;
la fuente para llorar,
y el río para sufrir.

No faltan imágenes valientes, que llevan el sello de la evolución poética de estos años hacia la pura metáfora, o si algunas nos parecen poco resistentes a un riguroso análisis, sirvieron de latiguillos poéticos cosechadores de aplausos, como al decir que el ciprés rompe

el aire vacío,
con la majestad de un río
que se pusiera de pie [142].

Quedan de esta obra firmes motivos de paisaje, algunos versos sonoros, la construcción dramática en general, los conflictos humanos y sencillos y el dolor y la ternura en las reyertas de aldea por impulso de amor.

La plenitud de Marquina se halla en los dramas que siguen: *El monje blanco, Teresa de Jesús,* sobre todo, y, un poco por bajo, *María la viuda.* Además, hay que referirse a una obra en colaboración con Alfonso Hernández Catá, *Don Luis Mejía* (1925), pues el ambiente de la tradición del Siglo de Oro y de su versión romántica adquieren una especie de dimensión modernista, poética, y, a la vez, penetran en sentido significativamente armónico entre lo tradicional y lo nuevo. Según nos dice Marquina, Hernández Catá sugería que para Don Juan las mujeres suponían sólo un acto vital y para Don Luis "la historia de su corazón"; y también pedía que su colaborador se apartarse del signo de Baudelaire, que excesivamente lo llevaría en el desenlace, aún no estructurado. Es decir, triunfa un sentido más tradicional y una especie de complemento y antítesis, a la vez, de la obra de Zorrilla, en la que se basan los dos. Como el modernismo ponía, en general, en primer plano lo melancólico y esfumante, se explica esta elección del tipo de Don Luis como protagonista, el "vencido" y sólo esbozado en Zorrilla, visto en una especie de pasividad femenina, frente a la rebeldía subjetivista del siglo romántico. Por eso, en *Don Luis Mejía,* Don Juan no aparece en escena; se le adivina sólo por sus ecos, sus pisadas, sus consecuencias. Llega a ser en algunos momentos el protagonista sin asomar al teatro, en técnica de evasión, que significa un estilo y un signo. Pero Don Luis llega a ser así un Tenorio que sublima en reacciones, a veces desorbitadas, su complejo de timidez. Una especie de Aramis (pensando en Dumas) del siglo de Trento y Salamanca. Al lanzarse al mundo, busca un amor que no encuentra. Su Sevilla es melancólica, con un guitarreo triste entre agüeros de muerte; y la escena final se desvanece entre sepulcros, el aire del río y la sombra de una vaga enamorada. Don Luis es como un Tenorio triste y fracasado, simbólico de un fin de siglo que asoma a otro, aún transido de nirvana y de olvido. Después de ésta, no volvió a escribir Marquina más obras en colaboración [143].

El monje blanco (1930) es tal vez la mejor producción, en riqueza y vitalidad, de toda la dramaturgia marquiniana. El autor confesó haber buscado una fuente aproximada en las leyendas franciscanas, en las *Fioretti.* Nos revela cómo, en 1917, tuvo la idea de un poema dramático, ya sobre la leyenda de Fra Jacopone o de temas similares, que fue madurando a través de los años. No olvidaba la asociación de motivos plásticos en relación con el mismo ambiente italiano primitivo: "fondos del beato Angélico, escenas del primer franciscanismo". Y agrega: "Una sucesión de pequeñas tablas" [144]. La obra, acaso sólo por coincidencia de espíritu, se asemeja a una serie de comedias de Lope sobre santos rústicos y sencillos [145], en relación con el tipo de Fray Can, el más humano y simpático de la obra de Marquina. La figura central de mujer y el conflicto casi sacrílego de la imagen esculpida a su semejanza pueden ser ataderos a la moda modernista. Pero en ello mismo se eleva el poeta a una cima de delicadeza, sin excluir la fuerza, que convierte el drama en algo más que en la obra de una moda pasajera. Su hábil disposición dramática, la arquitectura aérea que ata entre sí los diversos episodios o estampas y la encantadora poesía de las mejores escenas, constituyen un conjunto ejemplar. La citada figura del santo inocente y rústico, apegado a la vez a lo cotidiano de la tierra y sentidor de las cosas del cielo, es hermana de los protagonistas ingenuos de Lope, o de los cuadros de un Murillo, sobre san Diego de Alcalá, también dramatizado por el "Fénix". El quehacer de cada día se transfigura en radiosas apariciones, en una fe poderosa que anima el mundo de los sueños y los éxtasis, sobre la frente sudorosa del trabajo de cada día. El Fray Can que, en su celda, tiene la boca seca y dice al libro de las *Firetti:*

Florecillas de Francisco,
¡fuerais yerba, os pacería!,

y se pone a remendar su sayal, está propenso a las apariciones, como en situaciones análogas de Lope y Tirso. Un romance popular se enlaza a la acción en el momento de la aparición de la Virgen, de sorprendente belleza, con recuerdos de nanas de pajarillos y nieves navideñas. Hay reminiscencia de la leyenda de las golondrinas que arrancan las espinas de la corona del Crucificado: la Virgen se pincha con la aguja al remendar el sayal del viejo fraile y éste dice, como en una saeta popular:

Dame que enjugue, Señora,
la gota de sangre viva;
quédeme yo con la rosa,
ya que te he dado la espina...[148]

Al ir a desaparecer la Virgen por el trozo de cielo que deja ver la ventana de la celda se percibe un viviente parpadeo de estrellas. La obra, y singularmente por esta escena, destaca en el teatro español contemporáneo. Enlaza con la tradición de Lope y abre la posibilidad renovada de una dramática sacra, que en Francia tiene por modelo a un Claudel. El mismo García Lorca, más avanzado en su teatro, que de otro modo también enlaza con Lope, está falto de esta base religiosa, sin la cual la tradición española queda truncada. No en vano se trata de la herencia de Grecos y Murillos y de Teresas y Juanes de la Cruz. Si Marquina no pasa del buen cuadro de Murillo, o de la buena comedia sacra de Tirso y Lope, le basta esto para su peculiar encanto. La aventura, la mezcla de lo divino y lo profano, la mística popular y la sucesión de escenas, son algo valioso y representativo. Hasta en las escenas iniciales se encuentra un atadero con la tradición romántica, de parte del *Don Álvaro.*

Teresa de Jesús (1932), la obra más querida por el autor, está ya literalmente en la tradición mística que apuntábamos. El drama tiene mucho de un "neosiglo de oro", tanto en los recuerdos del Convento de la Encarnación, de la santa, como en los diálogos con san Juan de la Cruz y las escenas del convento de Sevilla, donde se halla el punto más alto de la obra como cuadro dramático. En general domina el ritmo lento, de sencilla gravedad y verso diáfano y fácil, bien elaborado, sin barroquismos formales. Un sentido sobrio, propio de la protagonista y del ambiente castellano, campea a través de toda la obra. La pequeña trilogía *Pasos y trabajos de Santa Teresa,* de los años de su juventud, revela que Marquina estaba encariñado con este argumento. Pero la ingenua disposición de los *Pasos* se supera en la maestría con que domina lo sencillo y cotidiano en la *Teresa de Jesús* de la madurez. Las "liras" con que san Juan de la Cruz define a la santa castellana son un resumen del espíritu de toda la obra (que, por otra parte, se expresa, salvo este "retrato", en el predominio octosilábico):

De la tez es trigueña;
su frente, clara luna en los sembrados;
trae, como lugareña,
de los labios colgados
los refranes del pueblo y sus dictados...

¿La han visto? De ella aprende
claridad y despejo la mañana;
con voz tranquila enciende,
con fiebre de amor sana;
respira paz de aldea castellana...

Y en los sencillos octosílabos es paralela la voz de María Refugio:

Monja humilde, sobre el manto
de nieve, a temblor del velo
meditativo, a las horas
de soledad y silencio.

La pluma de ave en la mano,
su espíritu, paralelo
de la infinita llanura
castellana a ras del suelo...

La obra permanece dentro de un cuadro realista, en que se suman las estampas carmelitas de la vida ajetreada de la fundadora, sin llegar a la concreción plástica del mundo de los arrobos y éxtasis, incluso en un momento que lo pedía la situación histórica. Si *El monje blanco* es la gran obra dinámica y creadora, *Teresa* es la comedia ponderada y respetuosa, llena de unción y sencillez, que requería el asunto desde el ángulo humano.

La producción de Marquina en el período de la guerra y posguerra españolas queda, en conjunto, en un plano claramente inferior. Con todo, es una magnífica excepción *María la viuda* (1943), que compite en su plenitud con los dos dramas arriba estudiados. Plantea el problema de dos almas de madre en conflicto entre lo humano —como hincado en la tierra— y una evasión contemplativa, en que lo espiritual se manifiesta en forma de cierto egocentrismo. Gran variedad de escenas anima lo que pudiera llamarse acción íntima de la obra, paralelamente a la anécdota, que causa de por sí una impresión altamente humana y hasta efectista en algún momento. Ofrece un cierto parecido —en su paralelismo— al tema de *El condenado por desconfiado,* atribuido a Tirso, o más bien a la leyenda lejana en que se basa. Si en el drama secentista y en sus fuentes —indias y medievales cristianas— dominan la teología y las aventuras y pensamientos de hombres, en Marquina, de modo original, se lleva el conflicto al cenobio y a la maternidad campesina. Paula y María —obsérvese la coincidencia en el primer nombre— equivalen ampliamente al Paulo y al Enrico de Tirso —si éste fue el autor de la gran obra—, claro que con notables diferencias que le acercan más bien al tema de los orígenes. Por esto, Marquina recoge el eco lejano del "carnicero" considerado como oficio vil. María es carnicera de pueblo, pero su alma primitiva llega, en su caridad, a ocultar en su casa al matador de su propio hijo —otra leyenda universal, con variantes españolas, por ejemplo, en el *Persiles,* de Cervantes—. Paula es la buscadora de perfección, encerrada en el convento del que es priora, alejada de toda caridad social, análogamente al Paulo del *Condenado.* También oye una voz que le dice que la mujer perfecta es una pobre vendedora desconocida, a la que Paula se dispone a buscar dejando su convento. El encuentro de las dos mujeres ocurre en la situación final, en que todo se ve claro, sin sombras de temor a la condenación. Viene a ser la contraposición entre el amor de caridad, sin el cual todas las virtudes son vanas, y la perfección puramente especulativa y aislada del mundo. Todos los personajes poseen extraordinario vigor y contribuyen a la perfecta construcción de la obra. Una sabia habilidad lleva la acción hasta el desenlace, y la mejor tradición de la Edad Media y el Siglo de Oro se funde con la fuerza del *Monje blanco* y con la ponderada humanidad de *Teresa de Jesús.*

Entre las obras de tipo inferior se halla *Santa Hermandad* (1937), en que a su modo actualiza un tema de la época de los Reyes Católicos, y *El estudiante endiablado* (1941), especie de homenaje a Espronceda, en que se lleva al teatro una leyenda semejante a la del "Estudiante de Salamanca" del romántico [147].

De las traducciones, acaso la mejor como expresión sea la de la incisiva

tragedia *Elektra,* de Hugo von Hofmannsthal. En la colaboración con Joaquín Pena, éste debió de llevar la parte de estudio del original alemán. Pero la maestría del verso, adaptándose al orden y estilo del especial clasicismo intelectual con que el germano interpreta a Sófocles, es de gran mérito y corresponde a Marquina. Su arte deja ver en castellano los valores cerebrales del vienés, que en parte de su obra se inspiró en Calderón y tuvo después un intérprete digno en lengua española. Su *Elektra,* en el final de su primera época, databa de 1903 [148].

NOTAS

[1] A. Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, CIAP (Madrid, 1930); íd., *Historia de la literatura española*, t. III, 7.ª edición, ed. Gustavo Gili (Barcelona, 1956). Las ediciones hasta esta fecha amplían algunos autores, pero siempre dentro de la separación marcada entre modernismo y generación del 98 de la primera edición en 1937.

[2] G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98* (Madrid, 1951).

[3] M. Fernández Almagro, *En torno al 98, Política y Literatura*, Ed. Jordán (Madrid, 1948).

[4] Sobre el ambiente del Madrid de fin de siglo, las luchas de carlistas y republicanos, los diarios de la época, el progreso del anarquismo en España y sus atentados, especialmente en Barcelona, véase el comienzo del notable estudio y antología de este período, L. S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Ediciones Guadarrama (Madrid, 1959): "En el mismo seno de unos estamentos rectores, inmersos en la más incomprensible inconsciencia; en aquellos años de la Regencia que Galdós había de calificar de "bobos", se fue fraguando la triple crisis social, económica y religiosa, hasta alcanzar, hecha historia la fecha luctuosa del desastre, inesquivable y amenazadora realidad" (págs. 23-24).

[5] *Op. cit.*, págs. 63-74.

[6] Véase M. Ciger Aparicio, *Joaquín Costa, el gran fracasado*, 1932, y García Mercadal, *Ideario español, Costa* (Madrid, 1919). Costa fue también preconizador de lo que se llamó "política de realidades". Hinojosa decía de Costa: "No llegó a encontrar nunca el verdadero empleo de sus fuerzas."

[7] La polémica se sostuvo en el periódico "Faro" (23 febrero 1908). Véase R. Marquina, *El bautista de la 98*, en "La Gaceta Literaria" (15 noviembre 1931). Cf. G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*.

[8] A. González Blanco, *Historia de la novela en España*, 1909, pero escrita en 1908, en que obtuvo un premio del Ateneo de Madrid. Los artículos de "Azorín", que definen claramente la generación del 98, datan de 1913. Del mismo año son otros artículos típicos de Maeztu.

[9] Con arreglo a las citadas fechas, Díaz-Plaja establece una primera y una segunda promoción, tanto para los modernistas como para el grupo del 98. Sobre diversos aspectos de nuestro estudio véase H. Jeschke, *Die Generation von 1898 in Spanien*, 1934, y su traducción española por Y. Pino Saavedra, revisada por el autor, con prólogo de G. Fernández de la Mora, Editora Nacional (Madrid, 1954); P. Laín Entralgo, *La generación del 98* (Madrid, 1945); P. Salinas, *Literatura española siglo XX*, 1941.

[10] P. Laín Entralgo, *La generación del 98*, 4.ª ed., Colección Austral, Espasa-Calpe, 1959.

[11] Del mismo modo, en su sentido de ciencia objetiva, R. Menéndez Pidal coincide con la parte afirmativa del 98 al valorizar la España del Cid.

[12] A. A. Zubizarreta, *Unamuno en su nivola*, Ed. Taurus (Madrid, 1960), pág. 75. Se refiere especialmente a "Cómo se hace una novela", que es el máximo de personalismo en la novela, o aproximación a este género, en Unamuno.

[13] En "Azorín", *Antonio Azorín*, 2.ª parte, cap. V. Véase M. Granell, *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva (Madrid, 1949).

[14] El mismo Baroja nos dice: "Galdós da la impresión de que la España de la guerra de la Independencia está muy lejos de la actual; yo casi la encuentro la misma de hoy, sobre todo en el campo..." Las primeras novelas de las *Memorias de un hombre de acción* corresponden a dicha época. Y también nos dice que ha ido a la historia "por curiosidad hacia un tipo". Por otra parte, *Paz en la guerra*, de Unamuno —la más aparentemente objetiva de sus obras—, está llena del comentario sentido de las tierras y los sentimientos recordados de impresiones de su niñez, del sitio de Bilbao de la segunda guerra carlista.

[15] P. Laín Entralgo, *La generación del 98*, pág. 196. También puede señalarse que, en

la época del destierro, el paisaje de Fuerteventura cumple para Unamuno una misión semejante. Hay en ambos casos una adecuación en el paisaje desnudo o áspero contemplado y el estado de alma de meditador solitario.

[16] Véase J. MARICHAL, *La voluntad de estilo* (Barcelona, 1957), pág. 229.

[17] P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*, pág. 197, refiriéndose a Unamuno.

[18] J. ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo;* la idea de las generaciones. Para el sentido generacional o sus características totales, véase, además de la obra de P. LAÍN ENTRALGO *Las generaciones en la Historia,* el preciso y rico libro de G. DÍAZ-PLAJA *Modernismo frente a 98.* Cada escritor, según su personalidad, responde a la temática común: problema nacional, clásicos preferidos, sentido del paisaje, "quijotismo", confesión, amor a España dentro de su criticismo, realidad y ensueño, etc. Así reacciona frente a unos mismos temas el pensamiento de Unamuno, la sensibilidad minuciosa de "Azorín", la acción novelesca por personajes significativos de Baroja, la alta política de Maeztu o la lírica desnuda de Antonio Machado. Más tarde, un vulgarizador recio como Noel abultaría la parte exagerada de los motivos.

[19] Tomo V de esta HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS: *Las novelas de "Clarín"*, por M. BAQUERO GOYANES, págs. 120-126, y *Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX*, por N. GONZÁLEZ RUIZ, págs. 176-177.

[20] M. BAQUERO GOYANES, *ibíd.*, págs. 125-126: "Hay algo granguiñolesco en Bonis [el protagonista de la novela], como lo hay en toda la novela, casi desrealizada a fuerza de hacer chocar el autor esos dos mundos: el romántico de la ilusión y el de la cruda realidad..." El autor llama al personaje "soñador soñoliento". El tipo de novelista intelectual que se revela en esa obra, y en parte de los cuentos y de la misma *Regenta,* es otro claro atadero al mundo unamunesco, y aun al de su paisano Pérez de Ayala, que en muchos aspectos deriva del 98. Hay algo siempre en "Clarín" muy diverso del mundo de Galdós y que nos aproxima a la generación siguiente.

[21] Cf. G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a 98,* al analizar un clima literario que revela una "sensación de agotamiento", págs. 3-4.

[22] Ixart está citado, en esta obra, t. V, págs. 177-178, y en el libro mencionado de Díaz-Plaja, junto a "Clarín". *El arte escénico en España,* de J. IXART, data de 1894. Notemos, por ejemplo, esta frase: "Estamos todavía del lado de allá de esas literaturas novísimas y empezamos ahora a discutir mal y a interpretar a veces peor lo ya discutido en todas partes."

[23] *La rendición de Santiago,* 2.ª ed. (Madrid, 1907), prólogo de Pedro Martínez.

[24] Lo fue de las tres materias de Filosofía del plan de estudios de entonces (Psicología, Lógica y Ética) en el Instituto de Tortosa; de Latín primeramente y después de Geografía e Historia, en el de Valladolid.

[25] F. GARCÍA LORCA, *Ángel Ganivet, su idea del hombre,* Ed. Losada (Buenos Aires, 1952), págs. 16-17.

[26] Sobre la personalidad de Ganivet, además de la obra antes citada, véase M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y obras de Ganivet,* 1925; Q. SALDAÑA, *Á. Ganivet,* 1930, y P. VAN PRAAG, *Ganivet,* conferencia en el Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1949.

[27] R. DE MAEZTU, *Hacia otra España* (Madrid-Bilbao, 1899).

[28] M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y obra de Ángel Ganivet* (Valencia, 1925), pág. 187.

[29] Véanse, por ejemplo, A. DE CASTRO, *Examen filosófico sobre las principales causas de la decadencia de España,* 1852; E. VENTOSA, *La regeneración de España* (Barcelona, 1860); L. MALLADA, *Los males de la Patria y la futura revolución española* (Madrid, 1890), y las obras mencionadas en páginas anteriores, antes de llegar al estudio sobre Ganivet. Ganivet, dice Fernández Almagro en la obra citada, "no sigue la manera propia del estudio sociológico a uso de hombres duchos en ciencias aplicadas, ni tampoco se ajusta a la norma de los tratados clásicos que ofrecían la materia orgánicamente distribuida". La ondulación de pensamiento del *Idearium* le relaciona con el "procedimiento rítmico de contradicciones" de los *Ensayos* de Unamuno. Hay, creemos, una profunda unidad, a pesar de las aparentes contradicciones, en el *Idearium* de Ganivet, fruto de su alta capacidad intelectual de síntesis. En este sentido, el *Idearium* corresponde en parte al género del "ensayo" y en parte lo supera.

[30] D. FRANCO, *España como preocupación,* Ediciones Guadarrama (Madrid, 1960), pág. 302.

[31] F. GARCÍA LORCA, *Ángel Ganivet. Su idea del hombre,* Ed. Losada (Buenos Aires, 1952), pág. 291.

[32] F. GARCÍA LORCA, *Ángel Ganivet. Su idea del hombre,* págs. 26 y 27.

[33] M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, *op. cit.*, págs. 234-236.

[34] El protagonista de *Los trabajos* viene a ser como una sombra del anterior conquistador. En esta obra, el autor se ve como un personaje a través de toda su vida: se halla ahí la clave de sus amores, sus conflictos y el camino que le lleva a la locura y al suicidio.

[35] M. ROMERA-NAVARRO, *Miguel de Unamuno, novelista, poeta, ensayista* (Madrid, 1928). El libro estaba terminado en 1927. Sobre los recuerdos del propio Unamuno, véase su libro *Recuerdos de infancia y de mocedad* —con título que recuerda a Renán (Madrid, 1908). Sobre el autor en Salamanca, A. CORTHIS, *Avec Miguel de Unamuno à Salamanque,* en "Revue de Deux Mondes", t. XXI.

[36] En el prólogo a la edición de *San Manuel Bueno*, 1933. Cf. A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Los últimos años de Unamuno*, en "Hispanic Review", 4 (1951).

[37] A. F. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su nivola*, Ed. Taurus, Madrid, 1960, pág. 322.

[37 bis] Este estudio fue escrito en 1961.

[38] M. AUB, *Retrato de Unamuno*, en "Ínsula", 181 (diciembre 1961). Las referencias que siguen se refieren al mismo número de esta revista, dedicado en gran parte a este gran escritor y pensador.

[39] J. MARÍAS, *La voz de Unamuno y el problema de España*. Sobre el planteamiento crítico, en el terreno literario, véase el libro de A. DE HOYOS *Unamuno escritor*, Murcia, 1961.

[40] Así para A. SASTRE y L. OLMO, por ejemplo, *Una encuesta de Ínsula* en número citado de esta revista.

[41] Para J. M. Castellet y J. A. Goytisolo.

[41 bis] C. BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*. El Colegio de México (Méjico, 1959), "Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica", t. V.

[42] C. PARÍS, *El pensamiento de Unamuno y la ciencia positiva*, en "Arbor", t. 22 (1952), págs. 11 y sigs.

[43] La consecuencia de Unamuno *farsante*, de A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Ed. Guadarrama (Madrid, 1959), está claramente discutida en el libro citado de Zubizarreta. Además, A. SÁNCHEZ BARBUDO, *La fe religiosa de Unamuno y su crisis de 1897*. Réplica a Hernán Benítez, en "Revista de la Universidad de Buenos Aires", 18 (1951). Anteriormente, H. BENÍTEZ, *El drama religioso de Unamuno* (Buenos Aires, 1949).

[44] A Ilundain, en 23 de diciembre de ese año.

[45] A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Ed. Guadarrama (Madrid, 1959).

[46] Adecuadamente, se relaciona este pasaje con un planteamiento semejante en Kierkegaard. Véase A. SÁNCHEZ BARBUDO, *op. cit.*, págs. 77-78.

[47] *El Unamuno contemplativo*, pág. 71. Paralela a la idea citada en el texto es la del *des-nacer*, de volver al regazo materno, como una solución de sus congojas. Igualmente, la de querer poseer la fe del niño. Así tienen sentido paralelo la vida tranquila de hogar, la idea de madre, el paisaje como revelación del alma de la naturaleza e incluso la fe de su infancia. En algunos de estos motivos hay como una "entrega a la paz absoluta de la inconsciencia". En su *Cancionero* se lee: "Bajo la capa de estrellas — oigo el silencio de Dios." De todos modos, hay siempre una dualidad en el autor: "Lo positivo del contemplativo, y la *verdad* de la realidad agónica, indisoluble de su leyenda", *ibid.*, pág. 290.

[48] De su ensayo *¡Adentro!*, de 1900, en *Ensayos*, t. III.

[49] En *Nicodemo, el fariseo*, conferencia en el Ateneo de Madrid (13 noviembre 1899). V. en "Revista Nueva" (Madrid, 25 noviembre 1899). Se sabe que, en lo fundamental, el ensayo estaba escrito un año antes.

[50] J. MARÍAS, *Miguel de Unamuno*, 3.ª ed., Colección Austral, Espasa-Calpe, 1960, capítulo VIII: *Unamuno y la filosofía*. En la advertencia preliminar del libro, el autor indica que penetrar en la obra de Unamuno es, rigurosamente, un problema de filosofía; aunque a su vez sea difícil, por ser Unamuno "un pensador azorante, de difícil aprehensión, lleno de íntimas dificultades", cruzado de contradicciones, junto a adivinaciones geniales.

[51] "ANDRENIO", *De Gallardo a Unamuno*, Espasa-Calpe (Madrid, 1926), pág. 238.

[52] *Ibíd.*, pág. 239. A su vez, quedan, como en paisajes trascendentales, las temáticas paralelas de progreso y tradición. "Cuanto más sucede en la historia, con mayor firmeza va la novela en el narrar monótono y ritmoide de acontecimientos...", dice Blanco Aguinaga en el *Unamuno contemplativo*.

[53] *Op. cit.*, pág. 76.

[54] Blanco Aguinaga cree hallar aquí un eco de fray Luis —en efecto, parece posible respecto a la temática del "sosiego trascendental"— y "hasta de Guevara, en este caso mucho más discutible. Respecto a Pachico, cuyo final sigue, ve algo más peculiar aún del pensamiento unamuniano.

[55] Se publica en 1902.

[56] "Hubiera podido ser una caricatura cómica o una sátira sangrienta, pero está llevado [el protagonista] a un extremo excesivo, y, además, el trágico final desmiente la estructura grotesca de la narración. Al mismo tiempo, corresponde a la visión trágica que tiene Unamuno del problema encarnado en el caso artificialmente construido", A. BAREA, *Unamuno*, en "Sur" (Buenos Aires, 1952), pág. 53. Según J. MARÍAS, Unamuno "nos introduce —en esta obra— en un ambiente vital individualizado, pero rigurosamente *inauténtico*. Unamuno nos muestra la vida inauténtica, hueco de sí misma, y su inevitable inanidad: su fracaso". El padre positivista del fracasado "genio" —Apolodoro— es una hiriente caricatura de la ciencia positivista y sólo con su dolor final nos acerca a los problemas "humanos" —aunque vistos intelectualmente— del Unamuno de los años que siguen.

[57] Dice A. BAREA: "La novela no es vehículo literario adecuado para cargar con todo este peso espiritual. Logra su propósito inicial, sacudir la mente del lector, pero para la mayoría de nosotros falla en conmover la imaginación y forzarnos a concebir los personajes como "reales". Sin embargo, en este fracaso se encierra un triunfo para Unamuno: una

vez más es él, el *yo* que quiere perpetuar, quien surge de las páginas de su novela, indomitablemente vivo" *(op. cit.*, pág. 59). La cita de Marías corresponde a su *op. cit.*, pág. 103. Sobre el especial sentido de la narración, en torno principalmente a *Cómo se hace una novela*, v. A. F. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su nivola*. Esta palabra se acentúa, acaso conforme al autor, "nívola", para asemejarse a "niebla".

[58] El 22 de diciembre de ese año, en "El Cuento Semanal".

[59] El tema del ciprés, las tapias agrietadas del convento, detalles de la colegiata de su ciudad, el paisaje desde el tren y otra gran cantidad de pormenores, revelan que Unamuno conserva esos elementos en la narración corta.

[60] Véase C. CLAVERÍA, *Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno*, en "Temas de Unamuno" (Madrid, 1953).

[61] P. ILIE, *Unamuno, Gorki and the Cain Myth: toward a theory of personality*, en "Hispanic Review" (october 1961), University of Pennsylvania, Filadelfia. El cuento de Gorki apareció en la revista "La España Moderna", junio y julio de 1905.

[62] Sobre la personalidad de Unamuno, de la que se hacen eco muchos de sus personajes de ficción, véase A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno y Machado* (Madrid, 1959).

[63] Toda la obra de Unamuno plantea el tema de la "personalidad", tan del 98 y, en este caso, tan del autor. Véase un buen estudio resumido de sus novelas en A. BAREA, *Unamuno*, Ed. Sur (Buenos Aires, 1959). Muchos temas de la angustia, de la agonía, que obsesionaba a Unamuno, se hallan en todas sus obras en que aparece el motivo de la "confesión". "En las confesiones de Unamuno se 'derramaba', para decirlo en sus propios términos, la angustia genérica de muchos españoles que no acertaban o no se atrevían a expresarla", MARICHAL, *La voluntad de estilo*, pág. 257. Sobre muchos de estos aspectos, véanse los libros de Zubizarreta y de Blanco Aguinaga.

[64] A. BAREA, *op. cit.*, pág. 66.

[65] J. MARÍAS, *op. cit.*, edición de 1943, pág. 67.

[66] A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno*, pág. 120.

[67] A. F. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su nivola*, pág. 18, y las citas siguientes, pág. 319. El cap. I de esta obra se titula *Génesis de cómo se hace una novela*, págs. 21 y sigs.

[68] V. un detallado análisis de la situación política y de las vicisitudes del destierro de don Miguel en el citado libro de Zubizarreta, especialmente el cap. I y sus notas al final del texto.

[69] V. A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno*, cap. *San Manuel Bueno y el Vicario saboyano de Rousseau*.

[70] V. *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, Ed. Espasa-Calpe (Madrid, 1933), y su prólogo. Aparte la última narración —*Una historia de amor*—, de la que hemos hablado antes, las otras narraciones son: *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, y *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. El *Don Sandalio* interesa en la teoría del "personaje de ficción", lo que llama Marías "el hueco de la personalidad".

[71] "*Drama en un acto y dos cuadros* plantea el caso de aquella ciega que, operada de su ceguera, ve mejor cuando la angustia de que su padre se muere la hiere, volviendo a vendarse los ojos enfermos y apoyándose en el bastón que la guió cuando nada veía con sus propios ojos", resume así su argumento García Blanco en el prólogo a la edición del *Teatro* de Unamuno, Ed. Juventud (Barcelona, 1954). Tanto esta obra como la anterior guardan relación con el conflicto espiritual del autor, llamado "crisis de 1897". V. A. SÁNCHEZ BARBUDO, *La formación del pensamiento de Unamuno*, en "Hispanic Review" (1950). La obra, según la carta a Ganivet, se había de titular primeramente *Gloria o Paz*, título muy unamuniano. Poco después, Unamuno compuso dos sainetes tragicómicos: *La difunta* —el viudo que se casa con su criada— y *El de la de López* —el que se casa con una fea por interés—. Lo cómico va unido a un ridículo en cierto modo trágico y sobre motivos de intimidad familiar. La citada arriba, *Princesa Doña Lambra*, viene a ser una sangrante parodia de drama romántico.

[72] "Hay en esa pasión tremenda que tan bien comprendió el cordobés Séneca, maestro de Nerón, mucho de la tremenda pasión que agita las más típicas tragedias españolas", comentaba el autor. La representó la Xirgu en el teatro griego de Barcelona en 1933.

[73] "Por eso le maté", dice "el Otro" (por el odio que viene a ser el aborrecimiento de sí mismo, de verse "duplicado" y materializados sus propios defectos). "Pero él está dentro de mí. Me está haciendo sufrir horriblemente." "Cada cual que resuelva el misterio a su gusto" (se dice en el epílogo).

[74] A. F. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su nivola*. Ya en 1923, Unamuno decía, en sus *Aforismos y definiciones*, que hipocresía y personalidad "son hermanas mellizas, si es que no son una sola y misma cosa" —se fijaba en la etimología—. "Ser para sí es ser para los otros" y "hombre histórico es el que hace su papel en el tablado". Y "el hermano Juan" se pregunta: "¿Te sueñas? ¿Te escurres en sueños?... ¡No, no, que me ahínco en firme, en madera de siglos henchida de recuerdos inmortales!" "El teatro es la primera de las verdades..., la más verdadera..., la que no se ve, sino la que se hace."

[75] R. GULLÓN, *Un drama inédito de Unamuno*, en "Ínsula" (diciembre, 1961). A propósito de esta obra, y en relación con la producción total, nos dice: "Unamuno, tan castiza y

hasta profesionalmente español, no fue epígono de nada, sino precursor del personalismo y el existencialismo vigentes... Con este drama se adelantó a los practicantes del absurdo existencial, situándose a la cabeza en la línea de Kafka, de Dürrenmat, de Becket... ¿Puede sorprender a nadie que Borges lo retuviera de cabo a rabo y participara de algún modo en su versión definitiva?"

[76] Por ejemplo, el que se llamó con el seudónimo de Julián Sorel, en *Los hombres del 98. Unamuno,* de tono de disconformidad y sátira casi constante, que afirma, positivamente: "El valor íntimo e intrínseco de Unamuno, el sentidor y el pensador que en él hay, es en sus versos donde con más energía se destacan". Reconoce en él "hermosísimas estrofas, muy amplias, muy rotundas" (se refiere, por ejemplo, a *La catedral de Barcelona.* La *op. cit.* es de 1917.

[77] C. Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo,* en "El Colegio de México" (Méjico, 1959). Ya en su tiempo, un poeta tan diverso como Rubén Darío vio en Unamuno este mismo valor: R. Darío, *Unamuno, poeta,* en "La Nación" (Buenos Aires, 1909). Se halla como prólogo del libro *Teresa,* de Unamuno.

[78] A. Martínez Blasco, *Existencialismo en la poesía de Unamuno,* en "Ínsula" (diciembre 1961).

[79] C. Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo,* pág. 141. "Para Unamuno, el sueño es también un escape, una evasión" (A. Martínez Blasco, art. cit.). "Pocas veces ha tenido el sufrimiento de la duda acentos más hermosos que los expresados por don Miguel" (H. R. Romero Flores, *Unamuno, notas sobre la vida y la obra de un máximo español,* Madrid, 1941, pág. 40).

[80] *Teresa,* Ed. Renacimiento, Madrid, pág. 43.

[81] M. Unamuno, *De Fuerteventura a París,* Ed. Excelsior (París, 1925).

[82] Véase L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea,* Ed. Guadarrama (Madrid-Bogotá, 1957): "Unamuno es, ante todo, un gran poeta", pág. 99. Señala la posible influencia de la poesía joven, a pesar de su desdén, en su última obra, especialmente en parte del *Cancionero.* "Pudiera decirse que lo que leyó entonces de algunos de dichos poetas va a producir sobre él cierta influencia, que le lleva, en la práctica, a rectificar parte de sus afirmaciones teóricas anteriores sobre poética", pág. 98. V. también *Don Miguel y la Luna,* en *Temas de Unamuno,* de C. Clavería, págs. 137 y sigs. Gran parte de *El Unamuno contemplativo,* de Blanco Aguinaga, se basa en temas de la poesía de nuestro autor. V. tambien *Cincuenta poemas inéditos* de Unamuno en "Papeles de Son Armandans" (Palma de Mallorca, 1958).

[83] La primera edición de los cinco ensayos de *En torno al casticismo* es de 1895; en 1902 se reimprime la obra, con prólogo actual de Unamuno, en la "Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales", t. IV, Madrid. En el citado prólogo hay una referencia curiosa sobre el carlismo y su intento de comprensión del mismo y la indicación de que así lo hizo en su *Paz en la guerra,* de 1897.

[84] C. Clavería, *Temas de Unamuno.* Carlyle ejerció un influjo en la formación de Unamuno. Éste tradujo la *History of the French Revolution* de aquél.

[85] M. Romera-Navarro, *M. de Unamuno, novelista, poeta, ensayista* (Madrid, 1928).

[86] *Ensayos,* Ed. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, t. VII (Madrid, 1918).

[86 bis] Un pasaje de *Por tierras de Portugal y de España* es muy interesante en función de su crítica y sus ensayos: "Si yo fuera el hombre de libros que me creen los que no me conocen; si yo no anduviera de un sitio a otro, hablando con todo el mundo; si el sol no me hubiera mudado muchas veces la piel de la cara, ¿creéis que podría conservar este caudal de pasión que a las veces se vierte, dicen, en injusticia? No, no ha sido en los libros, no ha sido en literatos donde he aprendido a querer a mi patria: ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente sus rincones." El ensayo, apasionadamente lírico, "El sepulcro de Don Quijote", puesto al comienzo del libro, da una poderosa sensación de fe poemática a todo el comentario que sigue: "Para ir en busca del sepulcro basta la fe como puente."

[87] En relación con el pensamiento de Unamuno, véase M. Oromí, *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno* (Madrid, 1943); Q. Pérez, *El pensamiento de Unamuno frente al de la Iglesia* (Santander, 1947); González Caminero, *Unamuno: trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa* (Santander, 1948); y las citadas obras de Sánchez Barbudo, Zubizarreta, Blanco Aguinaga, Romera-Navarro, etc. Sobre el aspecto lingüístico, F. Huarte Morton (Salamanca, 1954). En general, C. Barja, *Libros y autores contemporáneos.* Es también muy interesante, J. Ferrater Mora, *Unamuno, bosquejo de una filosofía* (Buenos Aires, 1944). Véase A. Benito y Durán, *Introducción al estudio del pensamiento de Unamuno* (Granada, 1953); J. Cassou, prólogo a *Cómo se hace una novela* y contestación del mismo Unamuno; A. de Hoyos, *Unamuno, escritor* (Murcia, 1958).

[88] *Desde la última vuelta del camino,* en *Memorias: El escritor, según él y según los críticos* (Madrid, 1944-1949). Eco de los juicios contradictorios que levantó, véase, por ejemplo, "La Estafeta Literaria" (25 de septiembre de 1944). Cf. R. Baroja, *Gente del 98* (Barcelona, 1952).

[89] P. Laín Entralgo, en *La generación del 98,* se pregunta si pudo Baroja haber pasado por una crisis semejante a la de Unamuno y si, bajo "la costra de su anticlericalismo", que-

daría una religiosidad vaga, "un deísmo de tinte unamuniano". Más que deísmo, en muchos lugares de Baroja se percibe una especie de panteísmo que ofrece contactos con el sentido poético de la liberación de la voluntad en Schopenhauer.

[90] P. BAROJA, *Nuevo tablado de Arlequín*, Ed. Caro Raggio (Madrid), pág. 193.

[91] P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*, pág. 222: "¿No es acaso el ideal quijotesco lo que da viento a la esperanza de César Moncada?"

[92] *Ibíd.*, págs. 222-223. Baroja creía que la invención de Don Quijote y Sancho "es en literatura lo que el descubrimiento de Newton es en física". Y en otro lugar anhela la acción como porvenir de España: "Hay que atraer el rayo, si el rayo purifica."

[93] En un típico artículo de "El Pueblo Vasco" (San Sebastián, 1 septiembre 1903). V. L. S. GRANJEL, *Retrato de Pío Baroja* (Barcelona, 1953), y *Panorama de la generación del 98* (Madrid, 1959).

[94] En *Páginas escogidas*, de P. BAROJA, Ed. Calleja (Madrid, 1918), pág. 261. V. también, para diversos juicios y aspectos autobiográficos, *Juventud, egolatría* (1917). Y para la parte teórica, *La caverna del humorismo*.

[95] *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, al frente de *La nave de los locos*, Ed. Caro Raggio (Madrid, 1925). Discute ahí, en gran parte, la teoría coetánea de Ortega y Gasset sobre la novela. Es muy interesante lo que dice Baroja sobre Dostoievski. Sobre sus propios cuadros novelescos, Baroja expresa: "En bueno o en malo, yo me figuro tener algo de ese goticismo del autor medieval que necesita para sus obras un horizonte abierto, muchas figuras y mucha libertad para satisfacer su aspiración vaga hacia lo limitado." Cf. J. ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre Pío Baroja* y *Una primera vista sobre Baroja*, en *Obras Completas*, II (Madrid, 1946).

[96] *Antología crítica de Baroja*, por A. GONZÁLEZ BLANCO, Ed. "La Novela Corta" (Madrid, 1920). Cf. *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, del mismo autor.

[97] R. CANSINOS-ASSENS, *La nueva Literatura*, Los Hermes, 1899, 1900, 1916, I (Madrid, 1917). Cansinos-Assens estaba principalmente unido por estética con los escritores modernistas.

[98] J. M. SALAVERRÍA, *A lo lejos. España vista desde América* (Madrid, 1914).

[99] Respecto a la admiración, a su vez, de "Silverio Lanza" por Baroja, véase *La rendición de Santiago* (recordada, por cierto, en el pasaje aludido de *Juventud*...).

[100] P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, pág. 39 (ed. de 1959 en "Col. Austral").

[101] Se edita en "Biblioteca de Novelistas Españoles del Siglo XX" (Barcelona).

[102] A. GONZÁLEZ-BLANCO, *op. cit.*

[103] No falta el tema del robo sacrílego, como en *La catedral*, de V. BLASCO IBÁÑEZ. Baroja llamaba "puntos muertos" en esta obra al exceso de detención en el análisis psicológico y en las descripciones y a las divagaciones críticas. Éstas, por cierto, no suelen faltar en novelas posteriores. Con todo, *El mayorazgo de Labraz* es una obra impresionante, aunque en muchos aspectos nos resulte hoy falsa y hasta convencional.

[104] A. GONZÁLEZ-BLANCO, *op. cit.*

[105] P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*: "La desolación, el drama, la sed del alma, la delicadeza de la ternura son las notas psicológicas más constantes y patentes en las descripciones barojianas de Castilla." En sus frases y metáforas destacan expresiones como "desolación adusta", "silencio aplanador", "fuego interior de la tierra", "escuadrones salvajes de nubes", "inyectada pupila del sol", etc.

[106] *Páginas escogidas*, de P. BAROJA, pág. 54.

[107] V. A. GONZÁLEZ-BLANCO, *Antología de Baroja*, y R. CANSINOS-ASSENS, *La nueva Literatura*, I. Destaca la intención sociológica en las obras paralelas de Ganivet y Baroja: "Ambos han sentido la curiosidad de los tipos singulares y peregrinos, habitantes de los suburbios sociales, vividores del milagro del ingenio, inventores y reformadores."

[108] *Páginas escogidas*, pág. 238.

[109] Viene a representar la acción entrecortada, sin unidad estructural. Baroja lo prefería así: "Narración que marcha al azar, que se hace y se deshace a cada paso."

[110] Ed. Caro Raggio (Madrid, 1922).

[111] "Aquí aparece el papa de Roma en su trono, con su tiara y su báculo. La muerte le acecha y le llevará con él. Aquí está el Emperador con su espada y el Esqueleto que le espía; aquí el Rey en su palacio, a quien el descarnado huésped le escancia de su jarro. Aquí, la Emperatriz, la Reina, el Obispo, el Cardenal, el Duque, la Abadesa, la Mujer coqueta que se mira en el espejo, el Fraile, la Monja, el Viajero, el Pastor... El esqueleto que representa la Muerte es jovial y alegre... Aquí va coronado de laurel; allí va vestido con su capuchón; en otro lado aparece mostrando a la víctima un reloj de arena... A cada paso toca la flauta, el tambor, la tiorba y la cornamusa, y baila también alegremente, mostrando la sonrisa de su calavera y haciendo crujir sus huesos y sus ligamentos." Estos temas macabros aparecen tal cual vez en obras de Baroja, como las referentes al Conde de España. Por otra parte, el tema concreto de evocación de la "Danza de la Muerte" medieval se había dado en un pasaje muy significativo de *La sirena negra*, de Pardo Bazán. A su

vez, muchos de los temas de aquelarre, de diablos y de brujas ofrecen posibles recuerdos del tema de la noche de Walpurgis en las dos partes de *Fausto*, de Goethe.

112 J. Ortega, *El mito de Aviraneta*, en "Índice de Arte y Letras" (Madrid, diciembre-enero, 1953-1954): "Número-homenaje de Pío Baroja".

113 Empleó también, en algún libro de su primera época, el seudónimo de "Ahrimán", en *Buscapiés*, libro de "sátiras y críticas" al modo de "Clarín" (1894).

114 Así dice en un artículo, recogido en *Tiempos y cosas:* "Ya no puedo más. Ya no quiero ser hombre célebre... Yo no tengo monóculo, yo no tengo melena; yo no tengo paraguas rojo..." Se refiere a unas notas externas que le caracterizaron, superficial, en su primera época literaria. Baroja, su compañero y amigo, le retrataba así en 1901: "Es impresionable hasta la exageración, y sus ojos son inexpresivos; es nervioso, y su aspecto es impasible; tiene fuego en la palabra, y su rostro es frío y su ademán automático".

115 M. Granell, *Estética de Azorín*, "Biblioteca Nueva" (Madrid, 1949). Véase el artículo de "Azorín" *El artista y el estilo* (1925). Sobre su arte de avizorar nuevos horizontes del arte y literatura, véase *El superrealismo es un hecho evidente* (en "A B C", 1927). Cotéjese, en relación con la primera época de "Azorín" y la nueva sensibilidad del 98, J. M. Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea, estudio de estética* (Huesca, 1899).

116 J. M. Martínez Cachero, *Las novelas de "Azorín"*, Ed. "Ínsula" (Madrid, 1960). Se refiere en este caso a *La isla sin aurora*, de 1944.

117 *Ibid.* Se refiere a un pasaje de *La voluntad* sobre un episodio toledano observado directamente y del cual también se hace eco Baroja. *Azorín cultiva cada vez más su soledad*, escribía Ortega en "El Sol" en 1924.

118 Artículo *La novelística*, 1944, en la revista "Destino", de Barcelona.

119 J. M. Martínez Cachero, *op. cit.*

120 Juan Maragall, el gran poeta catalán, tan admirado por Unamuno, y en clara relación con el grupo en lengua castellana del 98, escribía en una carta a Martínez Ruiz, en 1901: "Su *Diario de un enfermo* me ha sobrecogido por la fuerza plástica de la expresión, por la dureza del claroscuro, que tanto corresponde a mi reciente visión de la luz castellana."

121 Véase A. de Hoyos, *Yecla en la literatura del 98*, en "Clavileño" (1954), y la ampliación en libro de este tema, *Yecla de Azorín* (Murcia, 1954).

122 Sobre alguno de los aspectos de la novela, véase D. King de Arjona, *La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology*, en "Revue Hispanique" (1928). Martínez Cachero sintetiza su análisis de *La voluntad:* "Libro inequívocamente noventayochista..., cifra o símbolo declarado con explicitud de una generación española: libro en el cual más que los sucesos importan las consideraciones de varia índole que Antonio Azorín y otros personajes formulan: muestra excelente e interesante de literatura comprometida", *op. cit.*, pág. 126.

123 *Madrid* (Madrid, 1941).

124 Atinadamente comenta la obra Martínez Cachero: "Menos radical y más sereno se ofrece el "Azorín" de 1903; consecuencia de la evolución o cambio sufrido es el tono de este libro", *op. cit.*, pág. 143.

124 bis "Azorín", *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Edited with notes, exercises and vocabulary by Louis Imbert, with a critical introduction by Federico de Onís (Nueva York, 1923). Martínez Cachero, en su interesante obra citada, afirma: "Un nuevo escritor, bastante distinto, nos aguarda."

125 *Superrealismo* (1929). Sobre *Doña Inés* véase M. Enguídanos, *"Azorín" en busca del tiempo divinal*, en "Papeles de Son Armadans" (Palma de Mallorca, octubre 1959), y J. Marías, *Cima de la delicia* y *Doña Inés*, en "A B C" (16 junio 1953) e "Ínsula" (15 octubre 1953). En este último, Marías considera la obra como "el libro meridiano de Azorín", "la dulce, jovial, melancólica historia de amor de doña Inés de Silva, dama romántica, que empieza en Madrid con un desengaño, y se concluye a la sombra de un ombú, en la llanura argentina".

126 *Op. cit.*, págs. 217 y 221.

127 *Azorín..., superrealismo azoriniano*, en "El Sol" (Madrid, marzo 1930).

128 Muy adecuadamente, Martínez Cachero ha destacado el mérito de esta obra, a la que en el estilo considera como "cima de la maestría". Las tres obras en su "ambicioso intento experimentador, que busca expresar soterradas esencias —en *Félix Vargas* y *Superrealismo*—, que carga de alta intención los capítulos —en *Pueblo*—... Su postrer momento creador", *op. cit.*, págs. 239-241.

129 M. Muñoz Cortés, *"Azorín". La isla sin aurora*, en "El Escorial" (Madrid, abril 1944). Véase sobre toda esta parte, mucho menos conocida de lo que se merece en la producción azoriniana, Martínez Cachero: "Una evolución se ha cumplido: entre ambos extremos de la trayectoria queda un esplendoroso mediodía: sin duda, el 'Azorín' típico y más genuino", *op. cit.*, pág. 286.

130 J. Marías, *Doña Inés*, en "Ínsula" (15 octubre 1953).

131 Sigo la edición de 1913 (Ed. Renacimiento, Madrid). Se llama *El condenado sin fe*, al *Condenado por desconfiado;* se dice que, en *Marta la piadosa*, "ella y su hija abrazan a un mismo amante, siendo así que se trata de dos hermanas", etc. La incomprensión de

muchos aspectos de nuestra literatura de los Siglos de Oro es tanto más deplorable cuanto que se trata de un momento en que elogió del modo más infantil, por razones políticas, *Un discurso de La Cierva,* 1914.

[132] Véase L. VILLARONGA, *Azorín: su obra, su espíritu* (Madrid, 1931).

[133] "AZORÍN", *Al margen de los clásicos,* Ed. de la Residencia de Estudiantes (Madrid).

[134] Artículo de "A B C", octubre 1924.

[135] J. L. CANO, *Azorín y los clásicos,* en "Ínsula" (15 octubre 1953).

[136] Véase M. BAQUERO GOYANES, *Prosistas españoles contemporáneos,* Ed. Rialp (Madrid, 1956), *Elementos rítmicos en la prosa de Azorín:* "Desde la prosa desbordante... de esos dos escritores (Granada y Castelar), 'Azorín' ha sabido llegar a una prosa de sencilla estructura gramatical, de período breve y de gran limpieza y nitidez."

[137] Véase P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98,* cap. VI: *Historia sin Historia. El tiempo y la evocación en Azorín, op. cit.*

[138] "AZORÍN", *Obras Completas,* t. II, *Teatro,* II, prólogo de G. Díaz-Plaja, pág. 31.

[139] Prólogo citado, pág. 28. *Old Spain* data de 1926, y *Brandy...,* de 1927.

[140] En el Teatro de la Comedia, de Madrid, por la compañía típica para las obras de Muñoz Seca, de Ortas y Zorrilla, en 1928.

[141] Se estrenó la obra en conjunto en la Sala Rex de Madrid (24 noviembre 1927).

[142] Véase L. S. GRANJEL, *Retrato de Azorín,* págs. 179 y 284-287.

[143] *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

[144] En *La voluntad* (1902).

[145] *Una hora de España.*

[146] *El paisaje de España...*

[147] P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.,* lo considera la mejor página impresionista de toda la literatura castellana, aunque en todo exclusivismo hay siempre exageración. Cf., por ejemplo, con detalles de *Camino de perfección,* de Baroja, en nada inferiores.

[148] M. C. RAND, *Castilla en Azorín,* en "Revista de Occidente" (Madrid, s. a.); pero las palabras preliminares del propio "Azorín" y la nota inicial de la autora llevan la fecha: mayo 1956).

[149] M. GRANELL, *Estética de Azorín.*

[150] M. C. RAND, *op. cit.*

[151] M. C. RAND, *op. cit.,* pág. 179.

[152] Se ha hecho un detenido estudio sobre este punto por M. MARTÍNEZ DEL PORTAL YAGO, *Paisaje levantino en Azorín,* tesis de Licenciatura en Filología Románica, en la Universidad de Murcia.

[153] Véase el subcapítulo *El problema del tiempo en Azorín,* en nuestra *Historia de la Literatura española,* t. III, 1960, pág. 496 y sigs.

[154] Véase, además de las obras citadas, A. KRAUSE, *Azorín, el pequeño filósofo,* trad. de L. Rico Navarro, prólogo de A. Martínez Ruiz, Espasa-Calpe (Madrid, 1955); A. CRUZ RUEDA, *Las mujeres de Azorín,* Biblioteca Nueva (Madrid, 1953); W. MULLERT, *Azorín,* trad. de Carandell y A. Cruz Rueda (Madrid, 1930); G. SABATER, *Azorín o la plasticidad,* Ed. Juventud (Barcelona, 1944); A. MONTORO SANCHÍS, *¿Cómo es Azorín?,* Biblioteca Nueva (Madrid, 1953), etc.

[155] *Antología de Antonio Machado,* ed. de J. L. Cano, Biblioteca Anaya (Salamanca-Madrid, 1961), pág. 13.

[156] Véase C. ESPINA, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (Madrid, 1950). La musa humana es la cantada en las sentidas *Canciones a Guiomar* del Poeta.

[157] "Cuadernos Hispanoamericanos" (Madrid, septiembre-diciembre 1949). Las iniciales creo que corresponden a P. Laín Entralgo.

[158] J. MARÍAS, *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas, ibíd.,* págs. 307 y siguientes.

[159] J. L. ARANGUREN, *Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado, ibíd.,* págs. 383 y sigs. Sobre el ambiente del poeta en Segovia, v. M. CARDENAL DE IRACHETA, *Crónica de Don Antonio y sus amigos en Segovia, ibíd.,* págs. 301 y sigs.

[160] *Poesías olvidadas de Antonio Machado,* publicadas por Dámaso Alonso, con una nota sobre el arte de hilar y otra sobre la fuente, el jardín y el crepúsculo, en "Cuadernos Hispanoamericanos", vol. cit., págs. 335 y sigs.

[161] Como señala atinadamente Dámaso Alonso, la "rueca" no gira, y es curiosa la no advertencia de este error de la por otra parte tan ágil poesía de Villaespesa.

[162] *Muerte y resurrección de Antonio Machado,* por L. ROSALES, en "Cuadernos Hispanoamericanos", íd., págs. 435 y sigs.

[163] "Si no parece irreverente, afirmaremos que es un poema de vanguardia... Si a este incipiente vanguardismo se añade el hecho de que su línea argumental consiste en la vaga rememoración de un sueño, abierto y agravado por la fiebre, comprenderemos fácilmente su carácter misterioso y hermético", L. ROSALES, íd., pág. 436. Algunos aspectos de la poesía de los últimos años se pueden relacionar con ese poema, probablemente más anárquico y menos estructurado en Machado que en los continuadores, quizás inconscientes, que pueda haber tenido.

[164] L. F. VIVANCO, *Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", íd., págs. 541 y sigs. La referencia a "Azorín" y Machado en pág. 548.

[165] *Ibíd.*, págs. 541-542, 558-562. Es curiosa la referencia a un poema de Verdaguer —paisaje de la "plana de Vich" (escrito en 1875)— y que pudo conocer Machado, págs. 562, 563.

[166] L. F. VIVANCO, *íd.*, pág. 565.

[167] El tema de las cigüeñas es casi una clave del 98 —lo que el elegante cisne para los modernistas—:

Ya sus hermosos nidos habitan las cigüeñas
y escriben en las torres sus blancos garabatos.

[168] C. BO, *Observaciones sobre Antonio Machado*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", págs. 523 y sigs. La cita aludida, pág. 537.

[169] Completa el sentido de la soledad dolorida del poeta ese canto y busca de un Dios en quien cree no creer, concebido como una inmanencia. Véase SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Puede haber en ello una influencia de Unamuno que lleva al resultado más diverso respecto al caso del maestro.

[169 bis] P. SALINAS, *El romancismo y el siglo XX*, conferencia pronunciada en la Asamblea de Profesores de Lenguas Modernas de Estados Unidos, en Nueva York, Navidades de 1950, recogido en el libro *Ensayos de Literatura hispánica*, Ed. Aguilar (Madrid, 1958).

[170] J. M. VALVERDE, *Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado*, en "Cuadernos Hispanoamericanos" (septiembre-diciembre 1949), pág. 406.

[171] A. MACHADO, *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Espasa-Calpe (Madrid, 1936).

[172] Y en *Abel...*, un erotismo refrenado. Véase *Poesías completas* de A. Machado, Espasa-Calpe, págs. 252-253.

[173] *Ibíd.*, págs. 217-219.

[174] J. MARÍAS, *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", cit., pág. 315.

[175] R. GULLÓN, *Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado*, *ibíd.*, pág. 568.

[176] Cit. en íd., pág. 569.

[177] Véanse *Poesías completas*, 7.ª ed., Espasa-Calpe, Colección Austral (1956); *Juan de Mairena*, nueva ed., 2 vols., Ed. Losada (Buenos Aires, 1943); *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena, Prosas varias, ibíd.*; *Obra poética*, con epílogo de Rafael Albert, Pleamar (Buenos Aires, 1944); *Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, Plenitud (Madrid, 1947); *Los Complementarios y otras obras póstumas*, Ed. Losada (Buenos Aires, 1957). Cf. M. PÉREZ FERRERO, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Rialp (Madrid, 1947); C. BARJA, *Libros y autores contemporáneos*, Ed. Victoriano Suárez (Madrid, 1935); C. CLAVERÍA, *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, 1945); J. B. TREND, *Antonio Machado* (Oxford, 1953), además de los trabajos citados en nota.

La influencia primera de Machado se nota en poetas canarios como "Alonso Quesada" y Fernando González, y hacia el 1935 en algún aspecto de Miguel Hernández. Tratamos este tema en nuestra conferencia *El valor humano en la poesía española contemporánea: de Antonio Machado a Miguel Hernández*, Universidad de Cambridge, Departamento de Español (1938). Entre los trabajos de revistas hay uno muy notable de Gonzalo Sobejano.

[178] Tanto el lugar como la fecha parecen ser exactos. Véase el libro de R. GÓMEZ DE LA SERNA sobre Valle-Inclán que a continuación citamos. También se pensó por muchos en la Puebla de Caramiñal como patria del escritor en la fecha de 1869.

[179] *Luces de Bohemia*, en *Opera omnia*, t. XIX, pág. 264.

[180] *Ibíd.*, pág. 173.

[181] J. R. JIMÉNEZ, *Ramón del Valle-Inclán, castillo de quema*, en "El Sol" (26 enero 1936).

[182] R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, 2.ª ed., Austral (1948), págs. 179 y sigs.

[183] *Ibíd.*, pág. 216. Corpus Barga dijo, a su muerte, que Valle "era el literato puro" del 98, "el literato de café, es decir, de academia viva, reñida". *Ibíd.*, pág. 221: "Su obra, ahora más que nunca —dijo Altolaguirre, el poeta—, parece escrita por un alma en pena", *Ibíd.*, pág. 222.

[184] *Modernismo* de Valle-Inclán, en "La Ilustración Española y Americana" (22 febrero 1902). V. G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a 98*, pág. 76.

[185] Prólogo de Valle-Inclán al libro *Sombras de vida*, de M. ALMAGRO (Madrid, 1902).

[186] P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, pág. 43; cf. págs. 85-86. Lo grotesco, lo aparatoso y vacío de la España oficial y lo infrahumano de la tragedia de las clases bajas o los parásitos.

[187] R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, pág. 209.

[188] *Ibíd.*, pág. 211.

[189] P. LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*, pág. 250. Sobre lo diverso del castellano y el gallego en relación con la expresión poética, Valle dice que, en la llanura, "los poetas tienen los ojos estériles, y su sentimiento clásico sólo se nutre en el seno cristalino de las palabras".

[190] A. ALONSO, *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán,* en "Verbum" (1928); estudio recogido en el libro del mismo autor, *Materia y forma en poesía,* 2.ª ed., Ed. Gredos (Madrid, 1960), págs. 206 y sigs. V. también D. H. WALTHER, *Sensory Phenomena in the "Sonatas" of Valle-Inclán* (1940).

[191] E. ANDERSON IMBERT, *Crítica interna,* Ed. Taurus (Madrid, 1960), capítulo: *Escamoteo de la realidad en las "Sonatas" de Valle-Inclán,* págs. 211-227. Nótese la parte referente a las "transposiciones artísticas" en las *Sonatas,* procedimiento que viene de Théophile Gautier. La obra de arte literario "está toda recargada con reminiscencias de museos", págs. 222-223.

[192] J. CASARES, *Crítica profana* (Madrid, 1916). En cambio, escribieron defendiendo la originalidad esencial, sin negar los influjos, de Valle, CHAUMIÉ, en "Mercure de France" (1914), pág. 237; y F. DE MIOMANDRE, en "La Pluma" (Madrid, 1923), considerando superficiales las relaciones, por otra parte claras, con Barbey d'Aurevilly. Chaumié incluso advierte que las coincidencias de otra obra valleinclanesca, *Flor de santidad,* con la *Hija de Yorio,* de D'ANNUNZIO, llevan la prioridad de dos años a favor del escritor español, aunque parece seguro que el italiano no la conociese. Un caso claro de coincidencia, para mí.

[193] *Op. cit.,* pág. 224.

[194] A. ZAMORA VICENTE, *Las "Sonatas" de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista,* Instituto de Filología Románica (Buenos Aires, 1951).

[195] "Yo me atrevo a insinuar que uno de los componentes fundamentales de la visión de Valle-Inclán (la Ligura italiana, "ciudad de torres y muros lejanos, recortada sobre frío azul, junto a los cuadros primitivos") es su recuerdo de Compostela", *ibíd.,* págs. 158 y sigs.

[196] Esta obra —*Sonata de otoño*— vive en un mundo de sensaciones refinadamente sugestivas, expresadas con el artificio del poeta en prosa: "Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos... Se exhalaba del armario una fragancia delicada y antigua." Se asocian los aromas a los estados de ánimo. V. A. ZAMORA, *op. cit.,* págs. 239-241.

[197] Sobre el arte de la prosa modernista en otra obra significativa, ésta de las letras argentinas, véase A. ALONSO, *El modernismo en "La gloria de Don Ramiro",* Colección de Estudios Estilísticos, III, Instituto de Filología (Buenos Aires, 1942).

[198] *Obras completas* de VALLE-INCLÁN, t. II, Ed. Madrid, Talleres tipográficos de Rivadeneyra (1944), págs. 591, 599, 604.

[199] R. VÁZQUEZ ZAMORA, *Vuelta y éxito de Valle-Inclán* —se refiere a las representaciones de *Divinas palabras*—, en "Ínsula" (diciembre 1961).

[200] *Luces de bohemia, esperpento, lo saca a luz Don Ramón del Valle-Inclán,* en *Opera omnia,* XIX (Madrid, 1924). El personaje central, Max Estrella, ciego poeta "bohemio", ofrece muchos rasgos del propio autor. Aparece en la obra Rubén Darío y, como en aureola semifantástica, el marqués de Bradomín.

[201] P. SALINAS, *Literatura española. Siglo XX,* 2.ª ed. aumentada, Antigua Librería Robredo (México, 1949), pág. 111. La significación del esperpento, nos dice, "está en haber traído al modernismo, corporeizado en una personalidad *que se formó en él,* al servicio del 98".

[202] *Ibíd.,* pág. 104.

[203] *El embrujado,* tragedia de tierras de Salnés, en *Obras completas* de R. DEL VALLE-INCLÁN, t. II (Madrid, 1944), pág. 1430.

[204] *Ibíd.,* pág. 1379. El subrayado es nuestro.

[205] *Flor de santidad,* en *Obras completas* de R. DEL VALLE-INCLÁN, t. I, Imprenta de Rivadeneyra (Madrid, 1944), pág. 26.

[206] *Ibíd.,* págs. 44 y 45.

[207] A. G. SOLALINDE, *Prosper Mérimée y Valle-Inclán,* Miscelánea de "Revista de Filología Española" (1919), págs. 389 y sigs. Relaciona este cuento con *Mateo Falcone,* del libro *Mosaïque* (1833), de Mérimée, en que un niño delata el escondite de un bandido corso y es fusilado por su padre, Mateo Falcone. Creo que se puede tratar de una coincidencia. Hay muchos temas históricos o legendarios coincidentes. Algunos referentes a nuestra guerra de la Independencia.

[208] V. *Jardín umbrío,* en *Obras completas* de R. DEL VALLE-INCLÁN, I, págs. 87 y sigs. Sobre las relaciones de Valle con la poesía gallega, v., por ejemplo, E. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Valle-Inclán y Curros Enríquez,* en "Revista Hispánica Moderna", t. XI (Nueva York, 1945),

[209] *Los cruzados de la causa* se publica en Madrid, Ed. Suárez (1908), el mismo año que la "comedia bárbara" *Romance de lobos. El resplandor de la hoguera* al año siguiente, por el mismo editor, e igualmente *Gerifaltes de antaño.* Véase, pues, en qué fecha ha llegado a un tipo de relato tan sobrio como esta obra, sin olvidar una recortada retórica de gran estilo, pero a clara distancia del exquisito del modernismo. Un paso curioso entre este grupo y el de *Tirano* y el *Ruedo ibérico* puede señalarse en *La media noche,* subtitulada "visión estelar de un momento de guerra", Sociedad General Española de Librería (Madrid, 1917). Se refiere a un episodio de la guerra europea de 1914.

[210] P. SALINAS, *Significación del esperpento, o Valle-Inclán hijo pródigo del 98,* en *Literatura Española. Siglo XX* (México, 1949), pág. 105.

[211] *Ibíd.,* pág. 107.

[212] E. MONTES, *Valle-Inclán*, conferencia en la Escuela de Periodismo (1944).
[213] G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la Literatura española*, I, págs. 166 y 169.
[214] V. E. S. SPERATTI PIÑERO, *Los americanismos en "Tirano Banderas"*, en "Filología" (Buenos Aires, 1950).
[215] Pertenecen al mismo cuadro de telones de feria el tema del ambiente de día de Santos y Difuntos: "Ahúman las candilejas de petróleo por las emborcaduras de tutilimundis, tinglados y barracas. Los ciegos de guitarrón cantan en los coros de pelados. El criollaje ranchero —poncho, facón, jarano— se estaciona al ruedo de las mesas con tableros de azares y suertes fulleras. Circula en racimos la plebe cobriza, greñuda, descalza, y por las escalerillas de las iglesias, indios alfareros venden esquilones de barro con círculos y palotes de pinturas estentóreas y dramáticas. Beatas y chamacos marcan los fúnebres barros, de tañido tan triste que recuerdan la tena y el caso del fraile peruano." Cotéjense los versos citados al hablar de la *Pipa de kif*. En algunas de estas prosas resuenan ritmos del verso esperpéntico.
[216] P. SALINAS, *op. cit.*, pág. 109.
[217] A. ZAMORA, *Las Sonatas, op. cit.*, pág. 261. Además de las obras citadas, véase *Publicaciones periódicas de don Ramón del Valle-Inclán, anteriores a 1895*, edición, estudio y notas de W. L. FICHTER, prólogo de A. REVILLA (Madrid, 1952); M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y Literatura de Valle-Inclán* (Madrid, 1943).

EL TEATRO

[1] Puede, el Benavente de los comienzos, relacionarse con la "alta comedia" de Ayala y con obras de sátiras y problemas sociales de Enrique Gaspar, como *Las personas decentes*. Sobre este autor, véase el acertado y detenido estudio de D. POYÁN DÍAZ, *Enrique Gaspar, medio siglo de teatro español*, Madrid, 1957.
[2] A. LÁZARO, *Jacinto Benavente: de su vida y de su obra*, Madrid, 1925. La obra ha sido ampliada y puesta al día en esta biografía y crítica excelente, de Ángel Lázaro, que es a su vez dramaturgo, de raíces gallegas, muy interesante en la evolución del teatro poético.
[3] J. BENAVENTE, *Acotaciones. Primera serie*, Madrid, 1914, pág. 50.
[4] G. Díaz-Plaja cree transparente la alusión al desastre colonial del 98 (edición de esta comedia, n. a pág. 50). Véase nuestro prólogo a esta edición de Barcelona, 1961. Sobre el modernismo en relación con Benavente, cf. G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a 98*. 1951.
[5] G. TORRENTE BALLESTER, *Literatura española contemporánea*, 1949. Véase la ampliación de la misma obra en dos extensos volúmenes.
[6] La versión inglesa de *Los intereses creados (The Bonds of Interest)* fue la primera producción del Theatre Guild, en Nueva York. Aún hoy, en algunos libros de divulgación cultural sobre teatro, esta obra y su autor ocupan un puesto destacado.
[7] J. BENAVENTE, *Conferencias*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1924.
[8] Véase *La moral en el teatro, ibíd.* Cf. con su capítulo o conferencia *Filosofía de la moda*.
[9] Cf. la crítica del P. C. EGUÍA RUIZ, en *Literaturas y literatos*, Madrid, 1914, cap. V: *Un dramaturgo en la Academia: D. Jacinto Benavente.*
[10] W. STARKIE, *Jacinto Benavente*, Oxford University Press, 1924. Es un excelente estudio, desde el punto de vista universal, y principalmente inglés, hasta la fecha a que la obra llega.
[11] *Benavente*, traducción inglesa de su teatro, por J. GARRET UNDERHILL, vol. II, Introducción. De este hispanista es la versión de *Los intereses* que se representó en Nueva York.
[12] Véase, además de la obra de Starkie y la de Lázaro, A. SÁNCHEZ ESTEBAN, *Jacinto Benavente y su teatro*, estudio biográfico-crítico, Madrid, 1954; A. GUARDIOLA, *Jacinto Benavente: su vida y su teatro portentoso.* Sobre su significación de época en los comienzos de su carrera dramática, I. VILÁ SELMA, *Benavente, fin de siglo*, Madrid, 1952; el núm. 15 (Madrid, 1944) de "Cuadernos de Literatura Contemporánea" en relación con el homenaje nacional que se le tributó; y entre los trabajos contenidos, E. JULIÁ MARTÍNEZ, *El teatro de Jacinto Benavente*, págs. 165 y sigs. Y las obras del mismo Benavente, *Acotaciones, 1914* y *De sobremesa*, crónicas, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1910-1916, 6 vols.
[13] Artículo sobre Carlo Gozzi ("A B C", 1949), recogido en *Obras completas* de J. Benavente, IX, Ed. Aguilar, págs. 760-763.
[14] J. BENAVENTE, *De sobremesa*, segunda serie, Madrid, 1910, págs. 24-26.
[15] Íd., tercera serie, Madrid, 1912, págs. 5-7.
[16] J. BENAVENTE, *Acotaciones*, primera serie, Madrid, 1914, pág. 154.
[17] Íd., pág. 103. Vale la pena consignarlo por lo excepcional: llama a Tamayo y Baus "ese mediano autor dramático, encumbrado por nuestros neos a medida de su conveniencia y respetado por nuestros liberales, tan simplones y candorosos en esto de respetar admiración impuesta por sus implacables enemigos". Por otra parte, el influjo de la literatura inglesa le lleva a teatralizar un poema de Tennyson en la comedia en un acto *La señorita se aburre* (1909). La admiración por Shakespeare es visible en toda su obra, tanto dramática como crítica, en la versión de *Twelfth Night* con el título de *Cuento de amor* y en muchos detalles.
[18] W. STARKIE, *op. cit.*, pág. 106.

[19] "Y ¿eso es lo que llaman modernismo? ¡Unos polichinelas de cartón!" Acaso se refiere a la moda primera del *teatro dei piccoli* italiano. Más adelante se alude a "esas rarezas". Y sobre el incendio ocasionado por uno de los presentes: "Ha sido una nota modernista", "otro símbolo".

[20] Sobre la etimología de "cursi" se suele aceptar la que dio Juan Valera (si no es una broma andaluza suya): viene de las hijas de un sastre de Cádiz, típicas en el vestir y comportarse del "quiero y no puedo" de la clase media, y cuyo apellido era Sicur. La gente agrupó las sílabas al revés, como en un juego infantil, muy de aquel tiempo, y de "Sicur" hizo "cursi". Sin embargo, Tierno Galván opina que pudo derivarse de la "letra *cursiva*", un tanto amanerada, de la época.

[21] A. González-Blanco, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, primera serie (Jacinto Benavente, M. Linares Rivas, Joaquín Dicenta, Eduardo Marquina), Ed. Cervantes, Valencia, 1917.

[22] W. Starkie, *Benavente*, pág. 43.

[23] J. Benavente, *Acotaciones*, en "Nuevo Mundo", 24 octubre 1912.

[24] M. Criado de Val, *Sintaxis del verbo español moderno*, I, Madrid, 1948, anejo de la "Revista de Filología Española".

[25] J. Benavente, *Acotaciones*, primera serie, Madrid, 1914, pág. 188. Sobre algunos puntos de vista de Benavente, cf. del mismo *Crónicas y diálogos*, Valencia (s. a.), *Los maestros contemporáneos* y el vol. XI de artículos de la edición de *Obras completas* de Ed. Aguilar, Madrid. En algunos aspectos de estilo y de léxico es curiosa la obra *La vida en verso*, estrenada en 1951.

[26] Nombre inventado para el lugar donde pasan varias de sus comedias.

[27] En *La copa encantada*.

[28] En *Los ojos de los muertos*.

[29] El "Pulcinella" italiano es muchas veces un viejo cínico y borracho que suele ser tratado a palos. Parece proceder de un *Pullus gallinaceus* de los mismos latinos, como un diminutivo de *pullus*, "pollico". Algunos dibujos grotescos de los siglos XVII y XVIII le presentan naciendo de un huevo de gallina. Pero un tipo más refinado aparece en el Pulcinella de Andrea Calcese —de comienzos del XVII—, con cierto parecido al tipo de Pierrot. En un cuadro de Tiépolo se ha popularizado su figura. Benavente hace del tipo algo especial y no excesivamente grotesco.

[30] Goldoni hizo de este personaje algo más sobrio que el tipo de la "comedia del arte". Benavente admiraba y leía a Goldoni y Gozzi. Sobre estos contactos de *Los intereses*, véase S. d'Amico, *Il teatro dei fantocci di Jacinto Benavente*, Florencia, 1920, y también la *Historia del teatro* del mismo, último volumen, al hablar de nuestro autor.

[31] En *Las bodas de Fígaro*, que seguramente debió ser recordada por Benavente.

[32] Cejador advierte, por ejemplo, que "malquerer" en el lenguaje popular no puede significar "querer ilícitamente", sino simplemente "odiar".

[33] J. Benavente, *Obras completas*, VIII, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 943.

[34] Véase el texto de *Almas prisioneras* en el volumen X de *Obras completas*, de J. Benavente, Ed. Aguilar, Madrid, 1956. Además, la obra que había quedado inédita, *El bufón de Hamlet*, sobre Yorick asesinado por Claudio, preludiando la tragedia shakespeariana, es también muy curiosa e interesante.

[35] En *Como hormigas*, 1917.

[36] *Las zarzas del camino*, 1917. Sobre Linares, véase M. Bueno, *Teatro español contemporáneo*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1909; A. González-Blanco, *Dramaturgos españoles contemporáneos*, I, Valencia, 1917; D. Neal, *The Social Drama of Manuel Linares Rivas*, Durham (N. C.), 1931; F. C. Sáinz de Robles, *Obras escogidas de Linares Rivas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947; M. M. Díaz Rouco, *Vida y obras de Manuel Linares Rivas*, tesis doctoral; *Linares Rivas*, en *Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, Ed. A. Mondadori, III, Milán, 1961. Las citas anteriores están hechas sobre las mencionadas *Obras escogidas* de la Ed. Aguilar.

[37] Con el título de *The Romantic Young Lady* fue traducida al inglés y muy representada esta comedia. No se vea una contradicción con lo arriba indicado, pues seguramente al traductor le llamaría la atención el título original, si bien lo sustituiría por otro al ver que nada significaba. En italiano figuró en el repertorio de varias compañías.

[38] Cf. J. Cejador, *Martínez Sierra*, en "Revista quincenal" (Madrid-Barcelona-París, 1917), además de su *Historia de la Literatura...*; C. M. Abad, *La obra literaria de Martínez Sierra*, en "Razón y Fe" (1922); F. Douglas, *G. Martínez Sierra*, en "Hispania", V (1922) y VI (1923); F. C. Sáinz de Robles, prólogo a las *Obras completas* del dramaturgo en Ed. Aguilar (Madrid, 1948); G. Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura española contemporánea*, t. I y II (1961); M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo; medio siglo de colaboración* (Méjico, 1953); L. L. Lucietto, *La mujer en el drama de Martínez Sierra* (Chicago, 1954). Algunos críticos dan la fecha de 1918 para su muerte, en vez de la del año anterior. En la etapa inicial modernista, Martínez Sierra fundó revistas de un valor de época, como "Helios" y "Renacimiento", y colaboró en otras. Véase G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*.

[39] También escribió el guión literario para *La llama*, del mismo músico.

[40] S. y J. ÁLVAREZ QUINTERO, *Obras completas*, I, ed. confrontada con los textos originales, Espasa-Calpe (Madrid, 1947).

[41] Al frente de *Los borrachos, ibíd.*, pág. 261.

[42] J. O. PICÓN, *A propósito de "Las flores"*, en "Los Lunes de El Imparcial" (9 diciembre 1901), recogida en *Obras completas*, I, págs. 777-779.

[43] *De una carta de don Rafael Altamira, ibíd.*, págs. 783-784.

[44] *Una carta de don Juan Valera, ibíd.*, pág. 1267.

[45] V. R. ALTAMIRA, *España romántica*, comentario a *El Duque de Él*, en *Obras completas* de S. y J. ÁLVAREZ QUINTERO, t. III, págs. 3295-3298.

[46] En la misma edición y tomo, B. DE LOS RÍOS, *Teatro español. "La calumniada"*, página 4117; J. ORTEGA MUNILLA, *Rasgos de España*, págs. 4119 y sigs.; R. ALTAMIRA, *Un drama patriótico*, págs. 4122 y sigs.

[47] "AZORÍN", *La curiosa sevillana*, en *Obras completas* de S. y J. ÁLVAREZ QUINTERO, t. IV, págs. 4953 y sigs.

[48] Además de las referencias de las notas anteriores, véase M. BUENO, *Teatro español contemporáneo* (Madrid, 1909); R. PÉREZ DE AYALA, *Las máscaras*, 2 vols. (1917-1919); "AZORÍN", *Los Quinteros y otras páginas* (Madrid, 1925); E. MERIMÉE, *Le théâtre des Álvarez Quintero*, en "Bulletin Hispanique" (1925-1926); M. CARPI, *L'opera dei fratelli Quintero* (Roma, 1930); núms. 13-14 de los "Cuadernos de Literatura Contemporánea", dedicados a los Quintero (Madrid, 1944); contienen trabajos de G. Corcuera, E. García Luengo, E. Juliá Martínez, J. Romo Arregui, R. Urbano, M. Cardenal Iracheta, A. Marquerie —estos dos últimos, en los vols. 9-10 de los mismos "Cuadernos"—; F. CUENCA, *Teatro andaluz contemporáneo. Artistas líricos y dramáticos* (La Habana, 1940); J. LOSADA DE LA TORRE, *Los hermanos Álvarez Quintero* (Madrid, 1945); M. SÁNCHEZ DEL ARCO, *Algo más que Andalucía: estudio del teatro quinteriano* (Madrid, 1945); G. MANCINI, *Figure del teatro spagnolo contemporaneo* (Lucca, 1950); A. GONZÁLEZ CLIMENT, *Andalucía en los Quintero*, Ed. Escelicer (Madrid, 1956); G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la Literatura española contemporánea*, t. I-II, 2.ª ed. (Madrid, 1961). A las obras citadas de los Quintero pudieran añadirse algunas curiosas, como *Cinco lobitos* (1934; cf. *Obras completas*, t. V). Además de esa edición, existe la de *Teatro completo* de los hermanos S. y J. ÁLVAREZ QUINTERO, Espasa-Calpe (Madrid, 1923-1944), en 46 vols.

[49] J. GRAU, *El hijo pródigo*, Ed. Atenea, Madrid, 1918.

[50] Sobre Jacinto Grau Delgado, véase J. M. RHODE, *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1920; E. ESTÉVEZ ORTEGA, *El teatro de Jacinto Grau*, en "Nuevo Escenario", Barcelona, 1928; W. GIULIANO, *The Life and Works of Jacinto Grau*, Ann Arbor (Michigan, 1950); íd., *A Spanish Version of the Authentic Don Juan*, en "Hispania", XXXIV, Stanford (California, 1951); G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo.*

[51] El 4 de mayo de 1874 es la que da Marrero en su *Maeztu* como fecha del nacimiento del pensador y escritor. Por eso la recojo, a pesar de que otros textos dan la 1875. Su padre, vasconavarro, había nacido en Cuba, y su madre, hija del cónsul inglés en París, Juana Whitney, era de religión protestante. Maeztu se formó en un hogar regido por la convivencia ideológica y la tolerancia. Véase M. DE MAEZTU (hermana del autor y notable profesora y escritora), prólogo a los *Ensayos*, de R. DE MAEZTU, reunidos por ella, Ed. Emecé (Buenos Aires); D. GAMALLO FIERROS, *Hacia un Maeztu total*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", núms. 33-34; V. MARRERO, *Maeztu*, Rialp, Madrid, 1955. El cuento al que pertenecen las líneas sobre Cuba se titula *El central consuelo.*

[52] Véase J. M. SALAVERRÍA, *Nuevos retratos*, CIAP, Madrid, 1930; "AZORÍN", *La trayectoria*, en "A B C", número extraordinario dedicado a Maeztu (2 noviembre 1952). Sobre su relación con el modernismo, véase G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a 98*. Son curiosas las aportaciones, incluso literarias, a la revista "Germinal" (1897), adonde le llevó, al parecer, Benavente. Es curiosa su poesía *A Venus gigantesca* (íd., 13 agosto 1897).

[53] Véase J. L. VÁZQUEZ DODERO, *Maeztu ante la muerte*, en "A B C" (2 noviembre 1952); S. MAGARIÑOS, *Quijotes de la hispanidad. Prisión y muerte de Ramiro de Maeztu*, Madrid, 1951; y la obra citada de D. GAMALLO FIERROS, en "Cuadernos Hispanoamericanos". Se sabe que la embajada inglesa se interesó por Maeztu e intentó liberarle de la cárcel o, al menos, evitar su muerte; pero nada consiguió. La entrevista de su hermana María en la prisión está llena de emoción y dramatismo. Véase la carta de ella, en que se refiere este último encuentro, dirigida a José Pla Cárceles, publicada en el *Florilegio epistolar* del número dedicado a Maeztu de "Cuadernos Hispanoamericanos", núms. 33-34. Marrero, en su excelente libro, señala dos etapas en la vida de Maeztu: la primera desde 1896, a su vuelta de Cuba, hasta 1916, y desde ésta, en la conversión del ideólogo "en la mitad del camino", hasta su muerte. En esta etapa, efectivamente, se da la madurez de su pensamiento y lo más sereno de su obra. Véase, del mismo R. DE MAEZTU, *Razones de una conversión*, en sus *Ensayos*. Una visión serena de la actitud de Maeztu en esta etapa véase en L. OLARIAGA, *Tres generaciones intelectuales de España*, en "El Sol" (5 junio 1925).

[54] Véase V. MARRERO, *op. cit.*, pág. 98.

[55] S. GALINDO, *El 98 de los que fueron a la guerra*, Editora Nacional, Madrid, 1952. Sobre

su estancia en las Baleares, L. RIBER, *Mallorca y R. de Maeztu*, en "A B C" (13 noviembre 1949).

[56] R. DE MAEZTU, *Hacia otra España*, Bilbao-Madrid, 1899. En este libro se percibe el sentido de la realidad de Maeztu, que, en sus compañeros de grupo, iba principalmente dirigido hacia la literatura creadora. Véase G. GÓMEZ DE LA SERNA, *Maeztu y el 98*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", núms. 33-34.

[57] Cf. R. DE MAEZTU, en "Alma Española", núm. 2 (15 noviembre 1903).

[58] Sobre este tema del *Quijote* son curiosos sus artículos *El libro de los viejos* (cuyo título revela el contenido: cree que la obra inmortal es inadecuada para niños y aun jóvenes, como fruto de un momento de cansancio y desengaño nacionales), en "La Correspondencia de España" (1901), y *Ante las fiestas del "Quijote"*, en íd. (15 diciembre 1903). Cotéjese con la primera parte del libro *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, 1925, y *La decadencia y el "Quijote"*, en "El Sol" (27 mayo 1926). El tema de lo antiheroico en el *Quijote* fue replanteado por la literatura joven de la postguerra española —1940 en adelante—, pero con menos hondura y penetración.

[59] S. DE MADARIAGA, *España*, 5.ª ed., Buenos Aires.

[60] R. ROJAS, *El retablo español*, Buenos Aires, 1938; interesa el capítulo *Maeztu, el español atormentado*.

[61] V. MARRERO, *op. cit.*

[62] Íd. Para ciertos aspectos de la ideología de Maeztu es muy interesante E. TIERNO GALVÁN, *El fundamento inconmovible del pensamiento de Ramiro de Maeztu*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", núms. 33-34. El sentido europeizante de Maeztu chocaba con el colorismo del 98 exacerbado de un Zuloaga. Sobre esto véase E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, 1950.

[63] Estos artículos se han reunido con el título *Con el Directorio militar*, Editora Nacional, Madrid, 1957.

[64] De la primera parte del *Quijote* (1605).

[65] V. MARRERO, *op. cit.*, pág. 646.

[66] R. DE MAEZTU, *En víspera de la tragedia*, prólogo de J. M. de Areilza, Madrid, Cultura española, 1941.

[67] Por ejemplo, el empleo, ocasionalmente, del término "jitánjaforas", que, aplicado a la poesía dadaísta, había creado Alfonso Reyes (cf. el art. *Religión y Monarquía*, en *op. cit.* de R. DE MAEZTU, pág. 66).

[68] R. DE MAEZTU, *El terror pardo*, en "A B C" (24 septiembre 1935). Dice en otro artículo: "España ha de volver a ser el gran Estado misionero de sus buenos tiempos, y es la necesidad quien nos lo impone" (*La Revolución*, íd., 10 enero 1934). Maeztu pensaba escribir una serie de artículos en "Defensa de la Monarquía", pero no parece que llegara a hacerlo. Véase el citado libro de V. Marrero.

[69] El primer tomo aparece en Madrid, 1926, y los otros tres en 1927 y 1929. Bello fue pasante de abogado junto al notable político José Canalejas, con cuya ideología ofrece puntos de contacto. Colaboró en varios periódicos de España y América y su fama como pedagogo fue muy destacada. A. ESPINA se ocupó *Sobre el "Viaje a las escuelas de España"*, en "Revista de Occidente" (1928). En *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos* (1895-1931), Luis Bello ocupa el lugar debido y se cita su bibliografía (*op. cit.*, Buenos Aires, 1948). "Azorín" prologó el tomo III del *Viaje* con su semblanza sobre *Luis Bello, el misionero de la escuela*. La distribución de las materias del *Viaje* obedece a las impresiones de cada momento más que a una estructura central.

[70] En *Pan y toros*, Ed. Sempere y Cía. (Valencia, 1912). En la edición de divulgación cultural, un tanto confusa, que dirigía Blasco Ibáñez.

[71] P. VILA SAN-JUAN, *La melena y la mandíbula*, en "La Vanguardia", Barcelona (17 abril 1962). Recordemos que precisamente Zuloaga, coincidente con motivos de Noel, es autor de un impresionante retrato de Belmonte. El citado crítico dice: "Eugenio Noel es el invocador del esperpento, el rebelde a una fiesta que juzga salvaje e inadecuada. El torero "noventayochista" y el "gran enemigo" fueron al principio tomados por dos locos. Belmonte llegó a alternar y hacer amistad con lo mejor de la intelectualidad española. Noel, sin llegar a la intimidad de los toreros, alternó con ellos y, en alguna de sus conferencias por la América latina, no se recató en elogiarlos en pro del vigor de la raza."

[72] Cf. C. GONZÁLEZ RUANO y Carmona Nenclares, *Nuestros contemporáneos: Eugenio Noel*, Madrid, 1927.

[73] R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Retratos contemporáneos*, Ed. Sudamérica, Buenos Aires, 1941.

[74] C. SÁINZ DE ROBLES, *La novela corta española*, Ed. Aguilar, Madrid, 1952.

[75] P. CABA, *Eugenio Noel (Novela de la vida de un hombre intenso)*, Barcelona, 1949. Entre los que elogiaron a Noel y atacaron la barbarie de las corridas de toros se halla Benavente, en sus *Acotaciones*, primera serie, Madrid, 1914, págs. 107-108. En el mismo libro hay otro ensayo contra el público de toros y su brutalidad, pág. 163 y sigs. Sobre este mismo tema en Noel, véase *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, Ed. Sempere y Cía., Valencia (s. a.). El principio del cuadro terrible de la pág. 19 y, sobre lo mismo, la pág. 23 y sigs., son ejemplos destacados.

[76] Sobre este libro hay que advertir a la vez el tema de lo antiheroico, en relación con la estatua de Prim en Reus, en que diserta en principio contra "la espada triunfante". Al hablar de la estatua de Castelar y referirse a este personaje entra en el estilo florido y aun "bombástico". Al principio del libro dice que querría fundar una orden de "predicadores laicos" llena de un fanatismo también laico.

[77] Para este punto y todo lo referente a la vida y semblanza literaria de este autor, véase el libro profundo y ejemplar —desde la nimia documentación al cariño por la personalidad y obra y comprensión integral— de B. PETRIZ RAMOS, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría*, Ed. Gredos, Madrid, 1960.

[78] B. PETRIZ RAMOS, *op. cit.*, pág. 53.

[79] Una parte de *Alma vasca* ha sido reimpresa por M. Ciriquiain Gaiztarro con el título *Salaverría, Guía sentimental del país vasco*, San Sebastián, 1955, como un excelente homenaje de su propia tierra y por un excelente editor.

[80] En nuestra *Historia de la Literatura española*, 1.ª ed., Barcelona, 1937.

[81] B. PETRIZ RAMOS, pág. 179. Queda aparte el juicio de una personalidad valiosa como Jean Cassou, explicable por ser extranjero, entusiasta hasta el máximo de Unamuno, y acaso por el imponderable respecto a la "germanofilia" de Salaverría.

[82] Ed. Enciclopedia, Madrid.

[83] Por ejemplo, religiosas.

[84] En "Renacimiento", C. I. A. P., Madrid.

[85] El primer *Martín Fierro*, de SALAVERRÍA, data de 1918, y el segundo, editado también en Madrid, de 1934. Entre los dos apareció, pues, su *Bolívar*.

[86] Además de las obras arriba citadas de Salaverría, deben añadirse *A lo lejos. España vista desde América*, Madrid, 1914; *Cuadros europeos*, íd., 1916; *Los conquistadores, el origen heroico de América*, Madrid, 1918; *Viaje a Mallorca*, íd., 1933; *España, pueblos y paisajes*, íd., 1936; y la novela *La muñeca de trapo*, íd., 1928. Cf., además de la obra fundamental de B. PETRIZ RAMOS, *Gecé* (Ernesto Giménez Caballero), *Salaverría novelista*, en "Carteles", Madrid, 1927; M. PUCCINI, prólogo a la edición italiana *Il visionario e altri racconti*, 1926; A. GONZÁLEZ-BLANCO, *Los contemporáneos*, III, París, 1910; E. DE NORA, *La novela española contemporánea*, Madrid, 1958, y diferentes artículos dedicados a su muerte, recogidos en el libro de B. PETRIZ RAMOS, pág. 350 y sigs.

[87] Véase el artículo dedicado a Baquero en "L'Illustrazione Italiana" (1 septiembre 1930); el Apéndice de la Enciclopedia de Espasa-Calpe, en que se recogen los juicios de Menéndez Pidal y Pérez de Ayala a su muerte; F. DE ONÍS, *Antología de ensayos españoles*, 1936; G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama...*, etc.

[88] En su obra *Una gran potencia en esbozo* —sigo la edición de Buenos Aires, 1943—.

[89] *La Maldonada* se publica en 1890; *Teodoro Foronda* en 1896.

[90] Véase la edición de *Una gran potencia en esbozo*, por la Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1943. Arriba indicamos cómo, además de esta obra, se recogen aquí escritos de diversa índole, incluso novelescos. La edición va precedida de una nota biográfica anónima, que recoge la semblanza fundamental de su personalidad. Sobre diversos aspectos de la actividad española en relación con Argentina, véase "Anales de la Institución Cultural Española", III, Buenos Aires, 1926-1930. Sobre América en Maeztu, *América en la obra de Maeztu*, en "Revista Hispánica Moderna" (1947). Valdría la pena comparar el eco del mundo argentino en la obra de Maeztu y el que recibe desde su juventud Granmontagne (Maeztu va a Buenos Aires de embajador). Lo que explica la coincidencia de algunos temas y la sinceridad de los problemas realistas de América se debe al trabajo de joven, en Cuba, de Maeztu, paralelo al del emigrante en Argentina de Granmontagne. Ambos ven la historia con sentido de la realidad social, industrial y agrícola, debido a su experiencia. Claro es que falta en Granmontagne la alta visión política, a la vez histórica y avizorante, del otro gran vasco.

[91] VICENTE MEDINA, *Aires murcianos*, primera parte, prólogo de J. Martínez Ruiz, una peseta, Cartagena, 1898 (imprenta de la "Gaceta Minera"). Anuncia la segunda serie de la misma obra.

[92] *Murria* corresponde a la segunda serie de *Aires murcianos*.

[93] A Maragall gustó mucho el tono sencillo y doliente de Medina. Consideraba a éste y a Gabriel y Galán como dos posibles "clásicos". Véase el interesante estudio de J. GARCÍA MORALES, *Vicente Medina y el otro 98*, Valencia, 1964. También Unamuno consideraba bien la obra de Medina, aunque quería rectificar algunos de sus "dialectalismos".

[94] Véanse *Obras completas* de V. Medina, 15 vols., Montevideo, 1919-1924.

[95] El final de la guerra con los Estados Unidos y pérdida de las colonias.

[96] P. SALINAS, *Literatura española. Siglo XX*, México, 1949, pág. 16.

[97] Véase R. SILVA CASTRO, *Rubén Darío a los veinte años*, Ed. Gredos, Madrid, 1956.

[98] A. VALBUENA BRIONES, *Rubén Darío, apóstol del modernismo*, en "Anales de la Universidad de Murcia", XIX, curso 1960-1961, F-55.

Cuando Rubén publica *Azul*, en Valparaíso, 1898, Juan Valera, en una célebre carta, elogia la "rara quintaesencia" original con que el artista nicaragüense elabora los elementos románticos, parnasianos y simbolistas.

[99] C. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Ed. Gredos, Madrid, 1957, cap. VII: *Rubén Darío en Madrid.*

[100] Íd., pág. 72.

[101] En las cartas de Juan Ramón a Rubén se advierte el afecto entrañable y la admiración que el andaluz universal profesaba al maestro del estilo modernista. Cf. Íd., pág. 93.

[102] M. Machado, *La guerra literaria 1898-1914*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid. Véase también "Azorín", *Clásicos y modernos*, Madrid, 1913. Para muchos puntos en relación con este tema véase el excelente libro de V. Borghini, *Rubén Darío e il Modernismo*, Génova, 1956.

[103] *A Jarifa en una orgía.*

[104] Cito por su libro *Poesías, Ópera lírica perfecta*, que es donde mejor puede verse la obra poética de Machado hasta esa fecha. Madrid, 1924.

[105] G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, pág. 261.

[106] Se halla en *El mal poema*, Madrid, 1909; véase en *Poesías. Ópera lírica perfecta*, páginas 119-120.

[107] Puede verse su propia confesión, *El poeta decadente, ibíd.*, pág. 111:

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...
Y la noche de Madrid,
y los rincones impuros...
De tanta canallería
harto estar un poco debo;
ya estoy malo y ya no bebo
lo que han dicho que bebía...

Y esta especie de confesión termina con esta evasión ingeniosa, como suya:

Porque ya
una cosa es la poesía,
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía.
Grabado, lugar común.
Alma, palabra gastada.
Mía... no sabemos nada.
Todo es conforme y según.

Y ya en *Caprichos* (1900-1905), en *La buena canción — despedida a la luna*, decía:

Yo fui en tiempo mejor,
víctima, como el poeta,
de la pálida coqueta
del crimen y del amor.

[108] *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, en *Poetas españoles contemporáneos*, de D. Alonso, "Biblioteca Románica Hispánica", Ed. Gredos, Madrid, 1958. Sobre ciertas licencias en versos cortos, en que el acento final recae en partículas, Dámaso señala el sentido de acento secundario que al recitar el poema se da a estas palabras, lo relaciona con razón con motivos de poesía francesa, concretamente en Verlaine, donde de seguro lo aprendería Manuel Machado, y cita un caso curioso de Théodore de Banville. La censura de Unamuno en el prólogo a la edición de *Alma, Museo, Los Cantares* (Madrid, 1907), es, pues, incomprensiva. Es también interesante, dentro de la situación del poeta modernista, la relación con algunos temas del 98. Sobre la posición posible, al recoger motivos de prosaísmo, con el mundo de Campoamor —véase lo que decimos más adelante sobre Verdugo—, es aceptable. Y son perfectas las interpretaciones y análisis de *Felipe IV* y *Castilla* (sobre el Cid). Con todo, por mucha sensibilidad y simpatía que se ponga en el juicio, Manuel Machado será siempre un poeta al que la crítica, el grupo y la figura del hermano han tendido a engrandecer.

Cf., además, A. González Blanco, *Los contemporáneos*, II, París, 1909; R. Cansinos-Assens, *La nueva literatura*, I, Madrid, 1917; J. M. Pemán, *La poesía de Machado como documento humano*, Madrid, 1939; M. Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, 1947; G. Torrente Ballester, *Panorama...*; N. González Ruiz, *Manuel Machado y el lirismo polifónico*, en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 1942; J. Romo Arregui, *Bibliografía de Manuel Machado*, en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", núm. 2; R. Ferreres, *Manuel Machado, ibíd.*

[109] *Advertencia* de J. M. DE COSSÍO, en *Antología poética*, de E. CARRERE, "Colección Austral", Espasa-Calpe, 1949.

[110] Véase J. ÁLVAREZ SIERRA, *Francisco Villaespesa (Vida, episodios y anécdotas de este genial poeta)*, Editora Nacional, Madrid, 1949; C. GONZÁLEZ RUANO, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, 1946; Prólogo a las *Obras completas* de F. VILLAESPESA, Ed. M. Aguilar, etc.

[111] *Panorama de la literatura española contemporánea*, pág. 225.

[112] Editorial América, Madrid (s. a.).

[113] Véanse *Obras completas*, de F. VILLAESPESA, 12 vols., Madrid, 1916-1918; selecciones del propio autor: *Mis mejores cuentos*, Madrid (s. a.); *Mis mejores poesías*, Barcelona, 1917; *Mis mejores versos*, Madrid, 1917 (íd., 1929); *Poesías escogidas*, 1917 y 1926; *Teatro lírico*, 1917; *Sus mejores versos*, antología hecha por J. MONTERO ALONSO, Madrid, 1929; *Teatro escogido*, 1951; *Los mejores versos*, Barcelona, 1954; *Poesías completas*, 2 vols., ed. de F. DE MENDIZÁBAL, Madrid, 1954; *Novelas completas*, Madrid, 1952.

Cf. P. GENER, *Figuras contemporáneas: Villaespesa*, I, en "Cervantes", Madrid, 1916; R. CANSINOS-ASSENS, *La nueva literatura*, I, Madrid, 1917; F. DE ONÍS, *Francisco Villaespesa y el modernismo*, en "Revista Hispánica Moderna", III, 1936-1937; G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama...*; G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a 98*.

Otros temas americanos no consignados arriba: F. VILLAESPESA, *La isla crucificada*, Santo Domingo, La Habana, 1922; *Poema de Panamá*, Panamá, 1924; *Los conquistadores*, 1925. A sus obras de teatro se puede añadir *La maja de Goya*, "La novela teatral", Madrid, 1917; *Judith*, tragedia, "Renacimiento", Madrid, 1913; *El halconero*, poema trágico, "La novela teatral", 17, Madrid, 1915.

[114] Véase esta etapa poética en *Versos de las horas*, Madrid, 1906; *La visita del sol*, Madrid, 1907; *Imágenes*, París, 1910; *La sombra del ensueño*, 1910; *Algunos versos*, Ed. La Lectura, Madrid, 1924. El modernismo rubeniano se une al contacto general con la escuela parnasiana —ya consagrada— y la vigencia del simbolismo y el possimbolismo, vivido en su etapa de París. Publicó una excelente antología de la poesía francesa en colaboración con otro discreto posmodernista, Fernando Fortún. Véase F. CONTRERAS, *E. Díez-Canedo: el escritor y el hombre*, en "Nosotros", 9 (1928).

[115] Véase la buena selección de su primera etapa en el libro citado, *Algunos versos*.

[116] Véase en "Litoral", de Méjico, *Al poeta Enrique Díez-Canedo*, número especial (agosto 1944), con motivo de su muerte. *Nuestro amigo*, por Max Aub, pág. 9.

[117] Íd., L. E. DÉLANO, *Don Enrique Díez-Canedo y los chilenos*, pág. 13.

[118] Íd., J. J. DOMECHINA, *In Memoriam*, pág. 17.

[119] Íd., E. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Enrique Díez-Canedo*, págs. 20-21.

[120] Íd., A. REYES, *Ausencia y presencia del amigo*, págs. 38-39.

[121] Íd., J. R. JIMÉNEZ, *En la última pared de Enrique Díez-Canedo*, pág. 23. Evoca, además de los tiempos lejanos del Madrid modernista, su reencuentro con el gran escritor y amigo en Washington y Nueva York.

[122] Íd., M. PICÓN-SALAS, *Recuerdo*, pág. 31.

[123] A. Espinosa, agudo escritor tinerfeño, de valor vanguardista, comentó adecuadamente este libro en *Canarias. Elogio de la Burbuja*, en "La Gaceta Literaria" (15 junio 1931).

[124] El estudio de Verdugo y Rodríguez Figueroa puede ampliarse con mi libro, *Historia de la poesía canaria*, I, Barcelona, 1937, págs. 105 y sigs. Cf. M. R. ALONSO, *Manuel Verdugo y su obra poética*, La Laguna de Tenerife, 1955.

[125] Sobre Jara Carrillo véase la biografía, a la vez literaria y anecdótica, de su sobrino Sánchez Jara, Murcia. Otros poetas tienen, en la Murcia de esos años, un valor regional semejante, como Sánchez Madrigal, o son eruditos, críticos o historiadores, como Andrés Baquero. Véase la excelente edición de *Besos del sol* de Jara, Murcia, 1962.

[126] S. DE LA NUEZ CABALLERO, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, 2 vols., "Biblioteca filológica", Universidad de La Laguna, Canarias, 1956.

[127] E. DÍEZ-CANEDO, *Prólogo* al libro primero de *Las rosas de Hércules*, de T. MORALES, Madrid, 1922.

[128] En algunos de estos temas pudo influir el Tristán Corbière de *Gens de Mer*. Otras fuentes de motivos de Morales pueden señalarse en Rodenbach, Verhaeren o François Coppée.

[129] Véase el excelente estudio, capital para la vida y obra de Morales, de S. de la Nuez Caballero. El poeta dejó un proyecto de tragedia en prosa, *Los piratas*, sobre aventureros lobos de mar.

[130] Véase E. GARCÍA LUENGO, *Nota sobre la obra dramática de los Machado*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", XI-XII (1949); G. TORRENTE BALLESTER, *El teatro español contemporáneo (1898-1956)*, Madrid, 1956. Otra obra de teatro de los dos hermanos es *La duquesa de Benamejí* —véase "La Farsa", Madrid, 1932—, que no añade, en su discreta pulcritud, nada esencial a lo indicado arriba sobre el teatro en colaboración.

[131] Véase el prólogo de Díez-Canedo a *Meditaciones*, el de Unamuno a *La eterna inquietud*, que representa de por sí una investidura de categoría, y los de Sáinz de Robles a

A mitad del camino (Ed. Aguilar, Madrid, 1944) y a *Tres comedias*, de nuestro autor (*ibíd.*). Como en algún otro modernista, pone en verso las acotaciones de sus obras de teatro; incluso la titulada *Decoración*, para *La dama del armiño* (Ed. Biblioteca Hispania, Madrid, 1922); la obra se entrenó en 1921 —es como una ambientación de la Toledo de la época del Greco, en cuya ciudad transcurre la acción de la obra—. Las traducciones de Verlaine véanse en *Obras completas* del poeta francés, IV, Ediciones Mundo Latino. Véase su obra en prosa, *El hijo* (Madrid, 1921), y sus ensayos *Estampas españolas*. Su primera obra de teatro la escribió en prosa: *La campana* (Madrid, 1919).

[132] E. de Mesa, *Apostillas a la escena*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Renacimiento, Madrid, 1929. Ocupa gran parte del libro el detenido estudio *Teatro poético y teatro en verso*, págs. 263-364, en que se analizan obras de los Machado, Marquina, Ardavín, López Martín e incluso los albores de García Lorca en *Mariana Pineda*.

[133] R. Cansinos Assens, *Las escuelas literarias*, Madrid, 1916; J. Cejador, *Historia de la literatura castellana*.

[134] *Obras completas*, de E. Marquina, VIII, Ed. Aguilar, Madrid, págs. 385-387.

[135] G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, I, 2.ª ed., Madrid, 1961, pág. 223.

[136] Véanse *Obras completas*, de E. Marquina, 8 vols., Ed. Aguilar, Madrid, 1944-1951. Las poesías principales, desde *Odas* a *Vendimión*, y las tradicionales antes aludidas, están en el tomo VI; las dedicatorias y evocaciones, junto a las citadas *Exaltaciones... de América*, en el VIII. También se recogen en este tomo muchas poesías de circunstancias. Cf. E. Juliá, *Eduardo Marquina, poeta lírico y dramático*, en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", Madrid, 1942.

[137] Junto a formas externas y de época, algunas famosas para bien y para menos bien, apuntan sobrias expresiones de *En Flandes se ha puesto el sol*, que anuncian el Marquina de la madurez, como, por ejemplo:

> Magdalena:
> *Te he guardado en el hogar*
> *lumbres, flores que cortar,*
> *lecho para reposar,*
> *quieta paz, huerto lozano,*
> *un libro para rezar,*
> *un corazón para amar:*
> *¡todo lo que está en mi mano!*

Obras completas, de E. Marquina, I, Ed. Aguilar, Madrid, 1944, pág. 934.

[138] *El antifaz*, paso de comedia en verso, II, *ibíd.*, págs. 11 y sigs. La fecha es 1912.

[139] Véase la nota en el texto de la edición de esta obra en *Obras completas*, de E. Marquina.

[140] Íd.

[141] Íd.

[142] Sobre este punto véase el fino y hondo ensayo de A. Gallego Morell, *Un ciprés en la poesía española*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid, junio 1952, págs. 305 y sigs. Las referencias a este tema de Marquina, en págs. 306-307.

[143] *Obras completas*, III, págs. 1357-1359.

[144] *Obras completas*, III, pág. 1350.

[145] Como *El saber por no saber, El rústico del cielo* o *San Diego de Alcalá*, de Lope.

[146] *Obras completas*, III.

[147] No ofrece gran interés una adaptación de *La Dorotea*, de Lope (1935), en el centenario de la muerte del "Fénix", en que la prosa incisiva y a veces dialogada algo mecánicamente, pero siempre interesante y excepcional, se lleva al verso de comedia, sin más mérito que un virtuosismo de asimilación. Esta *Dorotea* deja de ser, como decimos, una obra de excepción, aunque la creemos inferior en su conjunto a la fama que ahora goza, para convertirse en una comedia en verso más del corte costumbrista de las de capa y espada, al modo del Siglo de Oro, sin ser del Siglo de Oro.

[148] Marquina, aparte *La enemiga*, de Niccodemi, mencionada, había también traducido obras francesas de Pierre Benoit y de François de Curel, que influyó en Benavente —en sus comienzos—, y dos obras de Denys Amiel. Sobre Marquina véase J. Más y Pi, *Eduardo Marquina*, en "Nosotros", IV (1909); J. Rogerio Sánchez, *El teatro poético: Valle-Inclán, Marquina*, Madrid, 1914; A. González Blanco, *Dramaturgos españoles contemporáneos*, I, Valencia, 1917; P. García Díaz, *Introducción a la vida y el teatro de Eduardo Marquina*, Madrid, 1952; F. Piccolo, *Nota sul teatro di poesia del Novecento spagnolo: Marquina, Ardavín, Pemán*, en *Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini*, Palermo, 1956.

EL PENSAMIENTO NOVECENTISTA (1890-1936)

por

EUSEBIO COLOMER, S. J.

INTRODUCCION

La historia intelectual de España a lo largo del siglo XIX no había sido excesivamente brillante. El pensamiento español de la época no hace sino reflejar en buena parte la lucha entre las dos Españas que caracteriza la vida política decimonónica. Los menguados grupos o tendencias filosóficas que nacen entonces entre nosotros —la escuela escocesa de Martí de Eixalá y Llorens y Barba, el tradicionalismo de Donoso y, sobre todo, el krausismo de Julián Sanz del Río, Fernando de Castro y Giner de los Ríos— no hacen sino trasplantar en suelo español semillas de origen extraño. Ni se trata siquiera en todos los casos de una resonancia española de ideas europeas estrictamente contemporáneas. El krausismo, el movimiento filosófico más amplio y rigoroso de la segunda mitad de siglo, arraiga paradógicamente en España cuando en su país de origen, Alemania, estaba prácticamente enterrado. Si se exceptúa el caso de Jaime Balmes, personaje filosófico de excepción, por desgracia prematuramente truncado en su carrera, quien, sin saberlo casi, se avanza a la futura renovación del pensamiento católico e intenta, solo y con armas insuficientes, un diálogo serio, aunque todavía excesivamente tímido y miedoso, con el pensamiento moderno, hay pocas, muy pocas figuras en el horizonte filosófico de la época que superen la mediocridad y alcancen en su orden un nivel auténticamente europeo.

A partir de esta herencia precaria del siglo XIX se comprende mejor el cambio operado en la vida intelectual hispana desde comienzos del siglo XX. El novecientos significa, en el orden del pensamiento como de la creación literaria y artística, un sensible renacimiento. No se trata todavía de nada grandioso ni espectacular. La vida política, con sus tensiones de derechas e izquierdas, pesa todavía excesivamente en la labor filosófica. Pero España cuenta, por vez primera desde hacía décadas, con unos cuantos pensadores de nivel europeo: Miguel de Unamuno, Eugenio d'Ors y José Ortega y Gasset. Sus "problemas" ya no se reducen casi exclusivamente al "problema" de España. Junto a él encontramos en Unamuno una honda problemática existencial y en D'Ors y Ortega un pensamiento histórico-culturalista, abierto a todas las corrientes y a todas las inquietudes de su época. Además, surgen en Madrid en torno a la

figura y la obra de Ortega y, con rasgos menos definidos, en Barcelona, dos incipientes "escuelas" filosóficas. Una notable renovación en el pensamiento de signo científico y en la filosofía católica viene a completar este cuadro prometedor. El latigazo de la guerra civil, con sus profundas consecuencias en todos los niveles de la vida española, significaría también en éste un punto final de muchas cosas y, a la vez, un nuevo comienzo [1].

I: MIGUEL DE UNAMUNO

Don Miguel de Unamuno y Jugo es, sin duda, la figura más genial y polifacética de nuestra historia literaria moderna. De su pluma apasionada han brotado casi todos los géneros literarios: periodismo, ensayo, novela, teatro, poesía y, por añadidura, pensamiento [1]. Ocurre con todo que este último y raro género, el pensamiento, es en Unamuno la raíz oculta de todos los demás [2]. Don Miguel es pensador aun cuando escribe novelas o hace poesía. No podía ser de otro modo, puesto que en Unamuno el pensar no es una actividad marginal o accesoria, sino la expresión de su atormentada vida interior. Unamuno no es, como él decía sarcásticamente de los filósofos alemanes, un pensador de gabinete que ha hecho de la filosofía su especialidad, enterrando antes en ella su humanidad [3]. Él no piensa sólo con su cabeza, sino también, y acaso mucho más, con su corazón —Unamuno, como él mismo confiesa a su amigo Ilundain, más que un sabio o un pensador, es un "sentidor" [4]—, con toda su persona y con todo el peso de su dramática vida, hasta el punto de poder decir en verdad como Nietzsche: "Mis ideas son sangrientas". Esta implicación de vida y filosofía es el primer dato que hay que tener en cuenta, al enfrentarse con el pensamiento de Unamuno. Uno no puede menos de acercarse a este pensamiento con un inmenso respeto y una especie de casto rubor, puesto que, como decía en caso similar el propio don Miguel del "hermano" Blas Pascal, no se nos "invita a estudiar una filosofía, sino a conocer un hombre, a penetrar en el santuario de universal dolor de un alma que llevaba cilicio" [5].

Biografía interior

Esta profunda circulación de pensamiento y vida, que constituye a mi modo de ver uno de los aspectos más originales y decisivos de la personalidad filosófica de don Miguel, se pone de manifiesto sobre todo en su tan traída y llevada crisis religiosa. En Unamuno se da una evidente coincidencia de problemática religiosa y filosófica, de la que es un símbolo el mismo aspecto exterior de *clergyman* que nuestro hombre tenía —con su chaleco negro, severamente cerrado, bordeando el cuello de la blanca camisa— y el tono inconfundible de predicador de varios de sus escritos [6]. Que en todo ello había algo muy hondo y pretendido, nos lo da a entender el propio Unamuno, al llamarse a sí mismo "cartujo laico, ermitaño civil y agnóstico, acaso desesperado de esta vieja España" [7], y al concebir su misión intelectual en términos de "apostolado" y "sermoneo laico". Es inevitable, pues, con anterioridad al estudio de su pensamiento, esbozar un breve análisis del drama religioso del escritor vasco. Empeño difícil y arriesgado, pues, si siempre es aventurado querer penetrar en el

santuario íntimo de un hombre, el riesgo y la aventura son mucho mayores si se trata de alguien que dijo de sí mismo, no sin ciertos rasgos de verosimilitud, estas significativas palabras: "Yo Miguel de Unamuno, como todo hombre que aspira a conciencia plena, soy especie única" [8].

Sobre la postura religiosa de Unamuno corren versiones contradictorias. Si Sánchez Barbudo pretende desenmascarar su insinceridad de "ateo sujeto a crisis de conversión chateaubriandesca", Azaola y Laín Entralgo ven en él, por debajo del hombre público, a un "hombre más religioso que sus libros" y a un "alma naturalmente cristiana". Si P. Mesnard y R. Ricard advierten en su actitud religiosa una "aberración protestantoide", M. Legendre verá más bien en ella el "testimonio emocionante pero desolado de un apologista del exterior" y J. Marías llegará a hablar, refiriéndose a su apartamiento doctrinal de la Iglesia, de una "heterodoxia innecesaria y frívola". Este catálogo de juicios opuestos confirma lo que indicaba más arriba sobre la dificultad de introducirnos en el alma de Unamuno. Por fortuna, el descubrimiento del *Diario* de don Miguel por A. Zubizarreta y su utilización en los estudios del mismo Zubizarreta [9] y del conocido crítico católico C. Moeller [10] han esclarecido un tanto el horizonte y han orientado la investigación por un camino sólido y prometedor.

La historia religiosa de Unamuno está jalonada por tres fechas fundamentales, expresión de otras tantas crisis interiores: 1880, 1882-86, 1897. La primera representa la experiencia religiosa de la pubertad; la segunda, la labor de zapa de la razón racionalista que le lleva a la pérdida de la fe heredada; la tercera, el abrazo misterioso del "ángel de la muerte" que le saca de su efímero ateísmo y le conduce a una nueva y personal postura religiosa. Veámoslas ahora con mayor detenimiento.

Una infancia creyente

La vida de Miguel de Unamuno se abre en un hogar cristiano por los cuatro costados. Muerto su padre en 1870, cuando Miguel tenía sólo seis años, es su madre la que le educa en un clima de fe viva y sincera y le introduce en las prácticas de la más íntima y profunda piedad católica. El propio Unamuno ha evocado nostálgicamente los recuerdos de su infancia religiosa. Aquellas reuniones de la Congregación de los Luises, bañadas en un indefinible rocío místico, en la penumbra vespertina del claustro del ángel de la basílica del Señor Santiago... [11]. En este clima de religiosidad adolescente tiene lugar su primera crisis interior. Podemos ver un reflejo de ella en lo que Unamuno dice en *Paz en la guerra*, hablando de Pachico, su doble: "Entró Pachico en la pubertad enclenque y canijo, presa de una renovación interior que le consumía... Entró en la virilidad pasando por un período de misticismo infantil y de voracidad intelectual. Sentía fuertes deseos de ser santo, encarnizábase por permanecer de rodillas cuando éstas más le dolían y se perdía en sueños vagos en lo oscuro del templo, al eco del órgano" [12].

Dos elementos bien definidos entran en esta primera crisis. El primero es de carácter religioso. Miguel, el muchacho piadoso que va a misa cada día y comulga cada mes, siente, como es corriente en esta edad, la atracción de un ideal religioso. "¿Quién no ha soñado, al menos una vez, con ser santo?" [13]. En Unamuno se trató de algo más que de un sueño. "Hace muchos años —cuenta confidencialmente en carta a su amigo J. Ilundain—, siendo yo casi un niño, en la época en que más imbuido estaba de espíritu religioso, se me ocurrió un día, al volver de comulgar, abrir al azar un Evangelio y poner el dedo sobre algún pasaje. Y me salió este: 'Id y predicad el Evangelio por todas

las naciones'. Me produjo una impresión muy honda; lo interpreté como un mandato de que me hiciese sacerdote... Hoy todavía, después de dieciséis o dieciocho años, recuerdo aquella mañana, solo en mi gabinete. En mucho tiempo repercutió la sentencia en mi interior y el recuerdo de aquellas palabras me ha seguido siempre [14]." No es lícito interpretar el destino de Unamuno a partir de este acontecimiento como "recusación de la gracia" [15]. La llamada no es una orden, sino un consejo. Además, la vocación sacerdotal supone aptitud en el candidato y es muy dudoso que Unamuno, con una tendencia a la introversión que rayaba en lo patológico, la tuviera. Con razón piensa Moeller que le era más conveniente la vida familiar [16]. Pero, en todo caso, el suceso influyó en Unamuno. Su "apostolado" intelectual será el envés de un "apostolado" sacerdotal, específicamente religioso y cristiano. El otro elemento es de carácter intelectual. El joven Miguel quería saber: Es la época de sus primeras lecturas de Donoso y Balmes, que, paradójicamente, le abrieron los ojos y le enteraron de que había un Descartes, un Kant y un Hegel, "cuyas doctrinas producían vértigo a su alma tierna" [17]. Unamuno se ve dominado por una "voracidad intelectual" que ya no le abandonará más: "Consumíame un ansia devoradora de esclarecer los eternos problemas" [18]. Y como su doble Pachico, de noche "tragaba libros" a la luz dulce y tímida de una vela, hasta que se le caían de las manos y se ponía a razonar los dogmas, desdeñando a las gentes que repiten: "Creo cuanto cree y enseña la Santa Madre Iglesia", sin saber lo que ésta enseña y cree [19].

Crisis de racionalismo

En 1880 concluye el joven Unamuno sus estudios secundarios y se traslada a Madrid para ingresar en la Universidad. La tierra natal, con sus verdes y húmedos prados envueltos en la niebla matutina, queda ya muy lejos. Para el vasco provinciano que llega por vez primera a la Corte, Madrid es un mundo nuevo y alucinante... Miguel llega a la capital con la fe viva del joven de dieciséis años, pero "con la mente llena de fórmulas muertas" [20]. Se encuentra en cambio con un ambiente intelectual, impregnado de ideas nuevas, en el que "con el krausismo soplaban vientos de racionalismo" [21]. Lo que en estas circunstancias le acaeció a Unamuno, nos lo ha contado él mismo en un texto revelador: "Llega a Madrid un muchacho llevando en su alma una honda educación religiosa y sentimientos de delicada religiosidad; bajo esta capa protectora que les aísla de cierto ambiente, se robustecen sus sentimientos de profunda seriedad de la vida, y llega un día en que, no necesitando de la cubierta y resultando pequeña ésta, la rompen. En puro querer racionalizar su fe, la pierde; como lleva a Dios en la médula del alma, no necesita creer en Él, es acto reflejo; todo ello ha sido labor interna; hondamente religioso y no necesita ser creyente. Pero va al mundo, choca con uno y con otro, tiene que luchar y lucha y sus energías y sentimientos morales van desfalleciendo, y siente cansancio y que el mundo le devora el alma" [22].

Racionalizar la fe, he aquí el meollo de la nueva crisis interior de Unamuno. Nuestro muchacho se cuestiona por vez primera su fe: trata de razonarla, de saber el porqué de las verdades que le han enseñado, en vez de atenerse a la fe del carbonero. Empeño laudable e inevitable en un joven con vocación intelectual. Por desgracia, en el caso de Unamuno, el esfuerzo que debía llevarle a apropiarse personalmente la fe de su infancia, le llevó a perderla. Muchas circunstancias de formación y ambiente concurrieron a ello. Por ahora, sólo nos interesa el escollo concreto: en su empeño por trabajar su fe, Unamuno topa con el dogma del infierno, en el que le parece ver un "absurdo

inmoral". El hecho de que "seres finitos sufrieran penas infinitas" es el aspecto preciso que ocasiona el primer choque [23]. La razón racionalista del joven se rebela. Su educación religiosa y apologética no ha insistido suficientemente en que las verdades de la fe no son "problemas", sino "misterios". Del hecho de que la fe no sea "evidente", ni pueda "demostrarse", deduce falsamente Unamuno que carece de "fundamento" razonable. A ello se junta probablemente una crisis moral, debida en parte a una educación excesivamente rígida. Como insinúa Ángel en *La Esfinge,* "en el momento en que comenzó a cosquillear la carne me cosquilleó también el espíritu" [24]. Poco a poco, el proceso de rompimiento interior llegaba a su última consecuencia: un día de Carnaval, probablemente del año 1882, Unamuno dejó de ir a misa. Falto de jugo para su espíritu, el joven Miguel se lanza a bogar por el mar inquieto de la filosofía: Hegel y Spencer son sus dos autores favoritos. Llena su mente de "mil ideas vagas y resonantes, de retazos de Hegel y positivismo... Como un niño con un juguete nuevo diose a jugar con su razón, poniéndose a inventar teorías filosóficas, pueriles y simétricas ordenaciones de conceptos, como resoluciones de problemas de ajedrez" [25]. El punto de llegada de esta efervescencia intelectual fue al fin un seco cientismo, aireado por la ilusión socialista. "Pedid el reino de la ciencia y su justicia y todo lo demás se os dará por añadidura" [26]. La existencia de Dios no podía resistir a este espíritu positivista. Cuando Unamuno lee, por esta época, el texto de Vogt: "Dios es una X sobre una gran barrera, situada en los últimos límites del conocimiento humano; a medida que la ciencia avanza, la barrera retrocede", escribe al margen: "De la barrera acá, todo se explica sin Él; de la barrera allá, ni con Él ni sin Él; Dios, por lo tanto, sobra" [27]. La *crítica* de Kant, que Unamuno estudia seguramente por los años 1882-1883, acaba de hacer el resto. Don Miguel pensará más tarde en la posibilidad práctica, personal y cordial de llegar a Dios. Pero la posibilidad de acceso racional le quedará vedada para siempre. En este punto Unamuno no superó jamás al kantismo [28].

La mortal congoja

Con la consecución del doctorado en Filosofía y Letras se cerró para Unamuno la estancia en la capital de España. En 1884 vuelve el flamante doctor a su Bilbao natal. Al contacto con la tierra vasca y el ambiente religioso que en ella se respira "la vieja fe forcejeaba por renacer". La vieja fe, la fe de la infancia y el corazón, no renace del todo, pero Unamuno "oye misa sin ser creyente, se toma baños de pureza juvenil" [29] y su estado espiritual se parece al de aquellos que "sobre la base de la fe antigua, dormida y no muerta, han cobrado otra nueva, con vagos anhelos de una fe inconsciente que uniera a las dos" [30]. ¿En qué consistía esta fe nueva? Es difícil definirlo con exactitud, pero se trataría probablemente, frente a la espontaneidad y sinceridad de la fe vieja, del primer origen de la futura fe unamuniana, voluntarista y refleja, más bien un querer creer que un puro creer. Así se explica el deseo de una tercera fe —ésta inconsciente— que uniera de nuevo a las dos. En todo caso, lo iniciado en esta etapa de Bilbao debía consumarse en Salamanca.

Con ello llegamos a los años más decisivos de la vida íntima de Unamuno. Asegurado el porvenir con la obtención de una cátedra de griego en la Universidad de Salamanca, don Miguel se casa en 1891 con Concha Lizárraga, una muchacha rubia de Guernica que lleva en el corazón desde los años dorados de la infancia, y con ella se marcha a fundar un nuevo hogar en la vieja ciudad castellana. Unamuno enseña, lee y escribe. Es feliz con su Concha y sus hijos, en los que vive y se revive. Pero el aguijón de la muerte le atormenta. La

crisis le venía de lejos. Se insinuó ya en 1886, con motivo de una visita a la que todavía era su novia. "Mira nuestro amor; dentro de poco se pudrirá; ¡así acaba todo!" En 1895 confiesa a Clarín que el pensamiento de la muerte es su secreta obsesión [31]. En 1896 le nace a Unamuno, muy sensible al simbolismo de los acontecimientos, un hijo hidrocéfalo que morirá pronto. Finalmente, en 1897, la crisis estalla con toda su violencia. Creyéndose enfermo de angina de pecho, Unamuno se despierta una noche oprimido por palpitaciones que le producen la experiencia de *su* muerte. Don Miguel siente una "abismática congoja" que le deja, desamparado, "en las garras del Ángel de la Nada". Concha, al verle llorar como un niño, juntando la ternura de esposa con la ternura de madre, se arroja en los brazos de su marido y le dice unas palabras que Unamuno no olvidará nunca: "¡Hijo mío!, ¿qué tienes?" [32].

Unamuno queda trastocado. La angustia nocturna le parece una llamada de Dios. Se encierra en el Convento de San Esteban, donde lucha tres días por recobrar la fe. En la próxima Semana Santa marcha a Alcalá para hacer ejercicios espirituales con su antiguo director de la Congregación Mariana, el "dictatorial" P. Juan José Lecanda. Don Miguel busca a Dios. El *Diario* de estas horas densas y decisivas, largamente analizado en el estudio de Moeller [33], es el testimonio emocionado de esta búsqueda, Sin embargo, en el plano humano el resultado es desolador. El día de Resurrección, al salir de su retiro, Unamuno escribe esta frase escueta: "Una sequedad enorme. Hoy, domingo de Resurrección, y yo no he resucitado a la fe de los fieles" [34]. Más tarde, Unamuno desespera de recobrar la fe perdida: "¡Ah!, si pudiese creer, nos decimos; pero no, no es posible. Huyó para siempre la sencillez primitiva; el pozo está seco; no hay aguas vivas en nuestra alma, ni las hay en la ciencia" [35].

La crisis no le devuelve a don Miguel la fe buscada. Pero le hace perder otra fe: aquella "fe" suya de intelectual joven en el positivismo y en el socialismo. El 30 de octubre del mismo año 1897 escribirá Unamuno a Juan Arzadún: "Lo malo del socialismo corriente es que se da como doctrina única y olvida que, tras el problema de la vida, viene el de la muerte. ¿Qué hay más allá de ésta? Porque si al morir, me muero todo, y como yo los demás hombres, el hacer la vida más fácil, más pasajera, más grata y amable, es, aumentando la pena de tener que perderla un día, llevar a la infelicidad de la felicidad... Del seno del problema social resuelto (¿se resolverá algún día?) surgirá el religioso" [36]. Y tres años después, el 19 de octubre de 1900, escribe Unamuno a Ilundain: "No puedo opinar como usted respecto a la religión. Paréceme ésta más inmortal aún que la ciencia, y hasta tal punto es así, que para muchos va convirtiéndose la ciencia en religión, con todo lo bueno y malo de ésta... A mi juicio nada más miserable que no ocuparse de la ultravida... El triunfo definitivo del elemento científico es imposible, pero si no fuera así, sería una gran desgracia; acabaría la humanidad por tedio" [37]. Con ello Unamuno ha llegado a su posición definitiva. El pozo de su espíritu está realmente seco: no hay ya agua viva en ninguna parte. Ha cesado la ilusión socialista y cientista, pero don Miguel no ha resucitado a la fe de su infancia.

El segundo nacimiento

La crisis de 1897 representa en la vida de Unamuno una "conversión" y una especie de "segundo nacimiento". Pero se trata no de un *partus vitae*, sino de un *partus mortis*. Su experiencia no es la de una presencia, sino la de una ausencia. Y de la más temible de las ausencias: la "ausencia de Dios". Unamuno sintió desde entonces a Dios como "aquel que calla desde el comienzo del mundo": "He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se

calla" [38]. Y con el silencio de Dios el ruido de los pasos de la muerte que viene... Don Miguel se pasó la vida acechando esos pasos. La angustia de 1897 se repetirá luego en diversas ocasiones, unida a la fascinación del suicidio, al mirarse Unamuno al espejo [39] o en las reverberantes aguas del Sena [40], y estallará de nuevo con inusitada violencia en París, el 31 de mayo de 1925, en la noche del sábado al domingo de Pentecostés. Expresión de esta mortal pesadilla es el extraordinario poema *Vendrá de noche*, en el que parecen oírse los pasos quedos de la muerte que viene cautelosa:

Vendrá de noche cuando todo duerme...
Vendrá de noche con su paso quedo,
vendrá de noche y pasará su dedo
sobre la herida...
Vendrá como se fue, como se ha ido
—suena a lo lejos el fatal ladrido—,
vendrá a la cita...
Vendrá de noche sin hacer ruido,
se apagará a lo lejos el ladrido,
vendrá la calma...,
vendrá la noche... [41]

Moeller habla con razón de "una especie de descendimiento a los infiernos del alma, una experiencia mística a la inversa, la de la *nada* obsesionante, sin ningún atisbo de alegría. La visión de nuestra nada sólo es soportable ante Dios; sin Él abre el camino a la locura y al suicidio. Unamuno no logró distinguir la realidad de Dios de las sombras que se acumulaban sobre las oscuras veredas de su paisaje interior" [42].

Sin embargo, no todo es tiniebla en el alma del Rector de Salamanca. Hay también un tenue rayo de luz. Como *Nicodemo, el fariseo*, él había ido a Jesús de noche... La experiencia de aquellos días de la gran crisis de 1897 le conducirá a un cristianismo personal y adogmático, pero de intención y hondura religiosa. Descontento de la sequedad "racionalista" y "algebraica" de la teología católica contemporánea, Unamuno se dedica a engullir teología protestante y modernista: Harnach, Schleiermacher, Renan, Sabatier, Ristschl, Tyrrell, Loisy [43], lecturas que avivan su espíritu religioso, a la vez que le conducen a pensar que el Catolicismo había racionalizado el Cristianismo, convirtiendo el Cristo histórico en dogmático y el Evangelio en casuística y derecho canónico. Pero no por ello cabe colgar a don Miguel con toda propiedad la etiqueta de protestante o de modernista [44]. Unamuno va de aquí para allá sin quedarse quieto en ningún sitio. En realidad, le era imposible coincidir con ninguna forma religiosa concreta. Como escribe a J. Ilundain, "las religiones son impotentes para consolar de una manera duradera las enfermedades de un espíritu, el cual cuenta a su servicio una gran inteligencia que comió la manzana" [45]. En el fondo, Unamuno sueña con "un cristianismo a secas, un cristianismo amplio y universal, igualmente elevado sobre catolicismo y protestantismo, sin dogma católico ni protesta protestante... Hay que ir al cristianismo, pero dejando todo lo que no sea Jesús mismo".[46] Se trata en definitiva de un cristianismo sin motivos de credibilidad, centrado en la "buena nueva" de Dios Padre y de Cristo, Hijo de Dios e hijo del hombre, el Dios concreto, a quien se ve y se toca, el que con su muerte afirma nuestra vida, el que al morir nos engendró y con quien morimos para nacer,

el que nos pone
sobre la muerte bien de cara a Dios [47].

Sólo que Unamuno no logró jamás creer de verdad y tuvo que contentarse con su "querer creer". Su fe no será jamás certeza, posesión, alegría, ni tampoco entrega y abandono, sino lucha, agonía y grito desgarrador de quien,

como el protagonista de *La Esfinge*, quiere creer a fuerza de fe y contra la propia incredulidad: "Dios mío, ¿por qué mi alma no te crea en fuerza de fe? Quiero humillarme, ser como los sencillos, rezar como de niño, maquinalmente, por rutina. Dame fuerzas, Dios mío, para que crea en Ti" [48]. Su oración preferida será la de aquel endemoniado del Evangelio que dice a Jesús: "Creo, Señor, pero ayuda mi incredulidad". En los últimos años de su vida, junto al deseo de fe, asoma en don Miguel un anhelo de infancia. Quédese para los otros el anhelo de hacerse cada vez "mayor":

Yo no, yo quiero ser niño — por siempre y siempre jamás [49].

Unamuno se da cuenta de la relación de la fe con el espíritu de infancia. "Es siempre y cada vez el niño quien en nosotros cree. Como el ver es una función de la vista, así el creer es una función del sentido infantil" [50]. Pero esa vuelta a la infancia es en él ambigua y en el fondo no resuelve el conflicto, sino que más bien lo aumenta. Unamuno concibe este espíritu de infancia evangélica como una vuelta a la niñez y no como el abandono confiado del hijo en manos del Padre.

Agranda la puerta, Padre, — porque no puedo pasar;
la hiciste para los niños, — yo he crecido a mi pesar.
Si no me agrandas la puerta, — achícame, por piedad;
vuélveme a la edad bendita — en que vivir es soñar [51].

Unamuno no parece haber superado jamás, en el plano consciente, esta postura del que "quiere y no puede". De ahí la esencial ambigüedad de su actitud religiosa, que le hace parecer creyente a los incrédulos e incrédulo a los creyentes. En el fondo, don Miguel no es ni una cosa ni otra, sino una sucesión y un contrapunto de dudas y certezas que se mezclan y confunden mutuamente.

Unión de problemática religiosa y metafísica

Este es justamente el punto en el que se juntan en Unamuno la problemática religiosa y la metafísica. En el plano filosófico su anhelo de encontrar una base racional para las dos grandes verdades religiosas de Dios y la inmortalidad se apoyará en el vacío. De ahí que su "congoja" sea a la vez religiosa y metafísica. La doble vertiente de su vida interior coincide en lo que F. Meyer ha denominado acertadamente un "sentido agónico del ser", raíz última tanto de su "sentimiento trágico" de la vida, como de su "agonía" religiosa [52]. En efecto, es cosa sabida que, a partir de la etapa decisiva de la modernidad, la filosofía ha encontrado siempre la certeza del ser en una reversión hacia la propia conciencia. Desde que Descartes estableció en principio su *cogito, ergo sum*, todos los filósofos han pretendido de algún modo alcanzar el ser en el espejo de la autoconciencia. Pues bien, en Unamuno la certeza del ser se le ofrece también en la conciencia refleja de sí mismo, pero sobre el fondo de lo que él llama un "congojísimo vértigo", congoja y vértigo mortales producidos por la amenaza de la nada. J. D. Barcía Bacca ha comparado a este respecto el *cogito* unamuniano con el *cogito* cartesiano. Si este último nos asegura del ser del sujeto, en el primero el sujeto no llega a la conciencia de su propio ser sino en medio de la angustia de la propia negación. Se trata en la actitud de Unamuno de una especie de "suicidio metafísico", de una "crucifixión de sí mismo", en la que el dolor producido por la amenaza de la nada se convierte en medio de experimentarse a sí mismo como ser vivo. En este sentido, Unamuno se relaciona directamente con la actual filosofía de la existencia. Don Miguel se adelanta al proceso histórico por el que esta filosofía ha traspuesto lo

ético-religioso en metafísico-ontológico. La angustia de Unamuno no tiene ya, como en Kierkegaard, carácter ético, sino ontológico. Su raíz no se encuentra en la libertad de la decisión (el famoso *entweder-oder*), sino en la amenaza de la nada. Más aún, Unamuno es más radical que el mismo Heidegger. El pensamiento de este último se perfila a pesar de todo sobre el fondo del ser; el de Unamuno, sobre el fondo de la nada [53].

Ahora bien, en la realidad existencial concreta quien pone esta problemática es la muerte. Por eso, en el centro del pensamiento unamuniano nos encontramos con el tema de la muerte y de la inmortalidad. La realidad de la muerte obliga a pensar en la posibilidad de la inmortalidad. El pensamiento de Unamuno no será otra cosa que la búsqueda incesante de esta ansiada inmortalidad y del Dios que la asegure y garantice. Búsqueda que le llevará de nuevo a la lucha y a la agonía entre las negaciones de la razón y las afirmaciones del corazón. En el orden del ser como en el del conocer, en el filosófico como en el religioso, Unamuno no conoce la paz sino la guerra, hasta el punto de hacer de esta guerra "su" religión: "Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que Él luchó con Jacob" [54].

Excitator Hispaniae

Esta esencial inseguridad es la que lleva a Unamuno a fustigar implacablemente toda suerte de seguridades, las de los ateos como las de los creyentes. H. R. Curtius lo ha denominado por ello "excitator Hispaniae", y Ortega ha comparado su papel en la república intelectual al del mozo que en los bailes de los pueblos castizos "cerca de la media noche se siente impulsado a dar un trancazo sobre el candil que ilumina la danza; entonces comienzan los golpes a ciegas y la bárbara baraúnda" [55]. Ambas definiciones tocan un aspecto esencial de la misión de Unamuno. Don Miguel no se ha visto de otro modo en esta especie de autorretrato: "Yo tengo mi lucha y cada uno de vosotros la suya... Yo no soy un filántropo. Siento demasiado el hambre y la sed de Dios para amar a los hombres al modo filantrópico. Hay que sembrar en los hombres gérmenes de duda, de desconfianza, de inquietud y hasta de desesperación... Yo, lo confieso, tengo un sentimiento trágico de la vida..., soy la espada y la muela y aguzo la espada en mí mismo" [56]. Su oficio no es el del sabio que enseña a sus compatriotas cosas útiles, sino el del "apóstol" y "remejador de conciencias", "cuya misión es sacudir las almas, virificarlas, meterles la virificadora inquietud del más allá, consolarlas de haber nacido, o persuadir a mi pueblo a que sea él y no otro" [57]. En el fondo, se trata de un "ethos" muy similar al de la actual filosofía de la existencia: lo importante no es enseñar, sino inquietar, no distinguir, sino indefinir y confundir... Es el "ethos" que Unamuno ha plasmado en una página vigorosa de la *Vida de Don Quijote y Sancho*. "No faltará quien reproche a Don Quijote el haber arrancado de nuevo a Sancho del sosiego de su vida y de la tranquilidad de su trabajo, haciéndole dejar mujer e hijos por correr tras engañosas aventuras: no faltan corazones tan apocados para pensar así... Hay espíritus menguados que sostienen ser mejor cerdo satisfecho que no hombre desgraciado, y los hay también para endechar a la que llaman santa ignorancia. Pero quien haya gustado la humanidad la prefiere, aun en lo hondo de la desgracia, a la hartura del cerdo. Hay, pues, que desasosegar a los prójimos los espíritus, hurgándoselos en el meollo y cumplir la obra de misericordia de *despertar* al dormido,

cuando se acerca un peligro o cuando se presenta a la contemplación alguna hermosura. Hay que inquietar los espíritus y enfusar en ellos fuertes anhelos, aun a sabiendas de que no han de alcanzar nunca lo anhelado. Hay que sacarle a Sancho de su casa, desarrimándole de mujer e hijos, y hacer que corra en busca de aventuras; hay que hacerle hombre" [58].

El hombre de carne y hueso

La obra de Unamuno, por debajo de una impresión aparente de dispersión y desorden, esconde una unidad profunda y rigorosa, que le viene de la reiteración —casi obsesiva— de un mismo tema. ¿Cuál es este tema, el tema de Unamuno? Él mismo nos lo va a decir: "Estoy convencido de que no hay más que un solo afán, uno solo y el mismo para los hombres todos..., la cuestión humana que es la mía, la tuya, la del otro y la de todos..., la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera" [59].

Y al comienzo del *Sentimiento trágico de la vida* nos encontramos con este párrafo fundamental: "*Homo sum; nihil humani a me alienum puto,* soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su substantivo abstracto *humanitas.* Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo substantivado, sino el substantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo, muere—, el que come y bebe y juega y piensa y quiere, el hombre a quien se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano" [60].

El tema de Unamuno es, pues, el *hombre.* Y no el hombre abstracto y general, el ζωον πολιτικόν de Aristóteles, el *homo sapiens* de Linneo, el *homo oeconomicus* de los manchesterianos o el contratante social de Juan Jacobo Rousseau, que no es de aquí ni de allí, ni tiene sexo ni patria, sino el hombre real y concreto, "el de carne y hueso, yo, tú, aquel otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra" [61]. Y este hombre concreto, de carne y hueso es para Unamuno "el sujeto y a la vez el supremo objeto de toda filosofía" [62]. Sujeto y objeto, pues la filosofía no es otra cosa que el esfuerzo del hombre por comprender y vivir su propia vida: el hilo de la problemática filosófica, como dirá más tarde Heidegger, surge del hombre y al hombre torna. Y así, "cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso. Y haga lo que quiera, filosofa no con la razón sola, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo. Filosofa el hombre" [63].

Es claro que, desde esta perspectiva concreta y vital, el punto de partida del filosofar no será *teórico,* sino *práctico*: no la monserga del saber por el saber, sino la necesidad de saber para hacer. "¿Por qué quiero saber de dónde vengo y a dónde voy, de dónde viene y a dónde va lo que me rodea y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero: ¿qué será de mí?; y si muero, ya nada tiene sentido" [64]. "Y —concluye Unamuno— este punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la vida" [65].

Muerte e inmortalidad

En el centro del pensamiento de don Miguel está, pues, lo que él mismo ha llamado con áspera ironía "su idea fija, monomaníaca, de que si su alma no

es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres y aun de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada ni hay esfuerzo que merezca la pena" [66].

Evidentemente, quien plantea esta problemática es la muerte. Ya hemos visto cómo Unamuno vivió obsesionado por el rostro enigmático de la muerte. Su vida y su pensamiento fueron una continua *meditatio mortis*. "Sí, temo mucho, muchísimo, morirme —confiesa don Miguel a su amigo J. Ilundain—; tiemblo ante la imagen de la muerte. El porqué no lo sé" [67]. Y seguramente hay pocas páginas tan impresionantes en toda su obra como aquella en la que Augusto, el protagonista de su "nivola" *Niebla*, va a Salamanca y llama a la puerta de su autor, don Miguel de Unamuno, para pedirle, por favor, que le alargue la vida. La novela se acaba y con ella el hilo tenue, soñado, de la vida de Augusto. Mas he aquí que ante la negativa de Unamuno: "No puede ser, pobre Augusto... No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata", el personaje se rebela contra el autor y le dice en la cara la terrible sentencia: "¿Conque, no, eh?... ¿No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá y se volverá a la nada de que salió... Se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno!" [68].

¡Sí!, Unamuno sintió como pocos, en carne viva, el abrazo frío de la muerte. Pero lo grande en él es que la experiencia de la muerte se convierte en impulso irresistible de vida. Es justamente porque ama inmensamente la vida, que teme tanto perderla y anhela tanto ganarla y poseerla para siempre. "La obsesión de la muerte viene de la plenitud de vida; la tenemos los que sentimos que la vida nos desborda, y porque nos desborda la queremos inacabable" [69]. El problema de la muerte no puede separarse del problema correlativo de la inmortalidad. Quien como Unamuno ha vivido la muerte desde dentro, en su radical sinsentido, su absoluto desvalimiento, su inmensa soledad, no puede menos de desear la inmortalidad. La muerte arranca al hombre de los demás y lo concentra sobre sí mismo en su insuperable, definitiva e irrepetible singularidad. Los hombres vivimos juntos, pero cada uno se muere solo y la muerte es la suprema soledad. ¡La soledad! He aquí el rasgo esencial común a los diversos géneros de muerte. Morir es en definitiva morir para sí mismo, "acostándose en un rincón a morir solo y en soledad, como los más grandes santos" [70]. Frente a esta suprema soledad de la muerte —soledad absoluta, soledad completa, soledad verdadera, pues en ella el hombre ni siquiera está consigo mismo [71]— brota en nosotros aquella "hambre de inmortalidad" de que habla Unamuno, "una fiebre incesante, una sed de océanos insondables y sin riberas, un hambre de universos y la morriña de la eternidad" [72]. "¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!" [73].

Unamuno concibe la inmortalidad con rasgos muy concretos. Nada más alejado de su pensamiento que una vaga supervivencia del espíritu. En esto, como escribe él mismo a P. Corominas, Unamuno es "materialista". Siente eso de la inmortalidad como el vulgo católico más vulgo y le horroriza perder su yo concreto y consciente [74]. "No quiero morirme, no, no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí" [75]. No le hace mella que le hablen de "egoísmo" o de "insano orgullo". ¿De qué le sirve al hombre ganar el mundo todo si pierde su alma? Yo para mí lo soy todo, yo soy el centro de "mi" universo. Y en lo que se refiere al orgullo de que la miserable partícula que es el hombre pretenda ser inmortal, Unamuno responde que no se trata de "de-

recho ni merecimiento alguno: es sólo una necesidad" [76]. "Yo no veo orgullo ni sano ni insano. Yo no digo que merezcamos un más allá, ni que la lógica nos lo muestre; digo que lo necesito, merézcalo o no, y nada más. Digo que lo que pasa no me satisface, que tengo sed de eternidad y que sin ella me es todo igual. Yo necesito eso, *¡lo ne-ce-si-to!* Y sin ello no hay alegría de vivir ni la alegría de vivir quiere decir nada" [77]. En resumen, como dice don Miguel en su poema al Cristo de Velázquez, "la vida toda no es sino embuste, si no hay otra allende" [78]. Y por ello, concluirá Unamuno en su soneto *Razón y fe*, puesto que hay que vivir,

Pon de tu parte
y la de Dios espera que abomina
del que cede. Tu ensangrentada huella
por los mortales campos encamina,
hacia el fulgor de tu eternal estrella:
hay que ganar la vida que no fina
con razón, sin razón o contra ella [79].

Razón y corazón

Estos versos nos introducen en un nuevo tema del sentimiento trágico unamuniano: la lucha o, en términos unamunescos, la "agonía" entre razón y corazón. La meta del esfuerzo de Unamuno es clara: ganar la vida que no fina. Nos urge sólo saber si es posible alcanzarla con la razón, o más bien sin la razón, o acaso contra la misma razón.

Ahora bien, don Miguel, penetrado de kantismo e irracionalismo, piensa que la *razón* no sirve para nuestro problema. "Por cualquier lado que la cosa se mire, siempre resulta que la razón se pone enfrente de nuestro anhelo de inmortalidad personal y nos le contradice. Y es que en rigor la razón es enemiga de la vida" [80]. La razón es un instrumento destructor que lleva su ímpetu disolvente hasta el propio suicidio. Ocurre con ella como cuando hay una úlcera en el estómago, por el que éste acaba por digerirse a sí mismo [81]. La razón, cosa terrible, tiende a la muerte. ¿Cómo podría abrirse a la revelación de la vida?

Si con la razón no podemos alcanzar la certeza de la inmortalidad, deberemos intentarlo sin ella, acogiéndonos a lo irracional, a la voluntad, al sentimiento, en una palabra, a aquello que la filosofía desde Pascal, aunque en sentidos muy diversos, ha venido en llamar el *corazón*. Mas tampoco por este nuevo camino asoma la solución buscada. Pues Unamuno, como buen latino, es en el fondo un racionalista —su aparente irracionalismo no es más que un racionalismo despechado—, y así no puede acogerse al corazón, dejando de lado la razón. La vida no puede prescindir de la razón. Esta sigue manteniendo en todo caso sus exigencias. La conclusión es desoladora: ni el corazón logra hacer del consuelo verdad, ni la razón logra hacer de la verdad consuelo [82]. Escepticismo racional y desesperación sentimental se encuentran frente a frente sobre el abismo...

Y así llegamos a la solución típicamente unamuniana. Esta no consiste en acogerse a la razón o al solo corazón, sino en mantenerlos ambos frente a frente y el uno contra el otro. "La paz entre estas dos potencias se hace imposible y hay que vivir de su guerra. Y hacer de ésta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual" [83]. El espíritu lógico clamará: ¡contradicción! La dificultad preocupa poco a don Miguel. "¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón que dice que sí y mi cabeza que dice que no...! ¡Contradicción, naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones y por ellas; como

que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción" [84]. Unamuno, pues, no quiere poner paz entre su corazón y su razón, no quiere la paz, sino la guerra. Pues sólo de esta guerra, en el fondo del abismo en el que se encuentran frente a frente, como dos hermanos enemigos, razón y corazón, escepticismo racional y desesperación sentimental, surge el abrazo trágico y "entrañadamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible" [85].

Este abrazo, a la vez enemigo y fraterno, de razón y corazón nos conduce al que Ferrater Mora ha llamado "el único principio formal" del pensamiento de Unamuno. Se trata de una curiosa "antitética concreta" que substituye en don Miguel a la dialéctica hegeliana [86]. En Hegel, en efecto, las oposiciones son reconciliadas por una mediación: la tesis y la antítesis son "superadas" en la síntesis. En Unamuno, en cambio, no hay mediación ni síntesis: tesis y antítesis permanecen la una frente a la otra en un cara a cara insuperable. El mundo de Unamuno desconoce toda armonía que, para él, sería equivalente a la muerte. Lo que él busca no es la reconciliación de los contrarios, sino su oposición; no la paz, sino la guerra, guerra fraterna, incivil, pero fecunda...

Con ello hemos llegado también ante el mismo umbral de la *fe* unamunesca. En efecto, desde la anterior perspectiva, la única actitud auténtica del hombre de carne y hueso ante la ansiada inmortalidad no podrá ser ni creer en ella, justamente por ser imposible (lo prohíbe la razón), ni tampoco negarla a causa de su imposibilidad (lo prohíbe el corazón), sino únicamente *afirmarla sin creerla* o, como dice Unamuno, *crearla*. La fe en cierto modo crea su propio objeto: *creer* es *crear*. Eso es para don Miguel la fe, no "creer lo que no vimos, sino crear lo que no vemos" [87]. Es claro que esta fe ha de ser eminentemente voluntaria y personal. La fe unamunesca es "flor de la voluntad". Lejos de ser "el reconocimiento de una verdad teórica, en la que la voluntad no hace sino movernos a entender; la fe es cosa de la voluntad, es movimiento del ánimo hacia una verdad práctica, hacia una persona, hacia algo que nos hacer vivir y no tan sólo comprender la vida" [88]. Por ello mismo, la fe de Unamuno se coloca en la línea de la confianza y la entrega de persona a persona. Creer es un "acto de abandono y entrega cordial de la voluntad, una serena confianza" [89] ; es un acto de "rendimiento a una voluntad ajena" [90] ; es "dar crédito a uno y se refiere a persona" [91].

Todos ellos, aspectos esenciales de la fe —por desgracia, harto olvidados en la teología escolar de la época—, que, para ser válidos, sólo necesitan desembarazarse del irracionalismo que los acompaña. Sin embargo, en Unamuno este irracionalismo es fundamental. No se cree con la razón, ni siquiera sobre la razón, sino sólo contra la razón. La fe unamunesca "no es ya tan sólo irracional, sino contra-racional" [92]. Por eso no se da jamás sin la duda. La fe viva se alimenta de su propia duda. Es una fe incrédula, "una fe a base de incertidumbre" [93]. Don Miguel encuentra el paradigma de esta fe incrédula —más bien un "querer creer" que un simple creer— en aquella escena del Evangelio de San Marcos (IX, 23), en la que el padre de un endemoniado dirige a Jesús estas "preñadas y eternas palabras: Creo, Señor; socorre mi incredulidad" [94].

Creer no es sólo crear. Creer es también *esperar*. La fe de Unamuno está subordinada a la esperanza. "No es que esperamos porque creemos, sino más bien creemos porque esperamos" [95]. Sólo se cree en el porvenir. Creemos lo que no vimos, porque esperamos lo que veremos. De nuevo, semejantemente a lo que ocurría con la fe, la esperanza unamuniana es una esperanza desesperanzada, a causa de la imposibilidad de acceso racional a su objeto. Al revés de la esperanza cristiana que debe superar, para subsistir, la tentación de desesperación, la esperanza de Unamuno no puede despojarse de ella, de la que saca continuamente su fuerza creadora.

El Dios de Unamuno

El objeto supremo de esta fe y esperanza agónicas no es sólo la inmortalidad de la propia conciencia, sino también y sobre todo Dios, justamente como garante de esta inmortalidad; Dios, concebido no sólo como el Eterno, sino más bien como el Eternizador. Humanas por su origen, la fe y la esperanza unamunianas son "teologales" por su objeto. Creemos en Dios en quien esperamos y de quien esperamos la vida futura. Sólo que este "creer" es, como hemos visto, un "crear". Es "querer que Dios exista y conducirse y sentir como si existiera" [96]. Es vivir de este anhelo y hacer de él el íntimo resorte de nuestra acción. Sólo por este camino de querer que Dios exista es como Dios se crea en nosotros, se nos abre y se nos revela. Y sólo por este camino, que no es el de la lógica, sino el de la cardíaca, llegamos no al Dios frío y muerto de la razón, sino al Dios vivo y verdadero, que Unamuno concibe —en ocasiones, no sin ciertos rasgos paradójicamente panteístas— como la Conciencia suprema del universo y la Persona eterna y eternizadora, en quien toda existencia se eterniza. En definitiva, creemos en Dios o, hablando unamunianamente, creamos a Dios en nosotros, por nuestro anhelo de salvar la conciencia, de dar sentido y finalidad humana al universo. "La creencia en un Dios personal y espiritual se basa en la creencia en nuestra propia personalidad y espiritualidad" [97]. "Dios está en nosotros por el hambre que tenemos de Él" [98]. En el fondo, la teología de Unamuno es una egología.

Con ello se hace patente el extraño círculo en que se mueve el pensamiento de Unamuno. ¿Creamos a Dios, o es Él quien nos crea? Don Miguel nos responde: "Dios y el hombre se hacen mutuamente" [99]. Por la fe creamos en nosotros a Dios, quien a su vez nos crea. Por la fe soñamos a Dios, de quien somos en el fondo un sueño. Porque nosotros, pobres soñadores, somos un sueño de Dios. "La vida es sueño. ¿Será también acaso sueño tuyo, Dios mío, este universo, del que eres la Conciencia eterna e infinita? ¿Seremos sueño tuyo, nosotros, los soñadores de la vida? ¡Suéñanos, Dios de nuestro sueño!" [100].

Por eso, como nota Ferrater Mora, el único nombre que cuadra al Dios de Unamuno es el que él mismo le ha dado: "Mi Dios hereje" [101]. Hereje hasta tal punto que lo es incluso respecto de sí mismo. Tal parece ser el sentido de dos famosos sonetos, en los que don Miguel nos descubre su más honda concepción de lo Divino: "Ateísmo" y "La oración del ateo". En efecto, si en el primero se dice:

Dios es el deseo
que tenemos de serlo y no se alcanza;
¡quién sabe si Dios mismo no es ateo! [102];

en el segundo un ateo dirige al Dios, en quien no cree, esta extraña oración:

Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si tú existieras
existiría yo también de veras [103].

He aquí unos versos reveladores de la actitud religioso-metafísica de Unamuno. Por un lado, encontramos a Dios convertido claramente en un anhelo del yo. Pero por el otro, este mismo yo se da cuenta de que no escapa a una existencia nebulosa y fantasmal, de que le es imposible superar el sentimiento de su propio vacío, de que su vida toda se convierte en un contrasentido, en una palabra, de que no existe de veras, si no existe Dios. El hombre y, con él, el mundo, su sueño, se hunden en el abismo de la nada, si no son objeto del sueño substancializante y eternizante del gran Soñador [104].

El Quijotismo

El pensamiento de Unamuno podría apellidarse un elogio de la locura. Esta locura es la que aquejó al loco genial —el más cuerdo de los locos—, de cuya heroica vida Miguel de Unamuno quiso ser el "comentarista", con tanto derecho como Miguel de Cervantes había sido el "historiador": el "Caballero de la fe loca" [105], "su" Señor Don Quijote. La empresa de Unamuno no tiene nada que ver con un comentario fiel y erudito. Se trata sólo de una transposición de su propio pensamiento en el viejo molde del héroe de Cervantes, aunque, eso sí, con una auténtica e innegable "congenialidad" quijotesca. Unamuno ve encarnado en Don Quijote su propio ideal: el ideal del hombre heroico, solitario, enraizado en lo eterno, loco no por falta, sino por sobra de razón, porque es capaz de afrontar el carácter contradictorio y polémico de la realidad y de creer sin fe y esperar contra toda esperanza en lo imposible. En suma, Don Quijote es para Unamuno el "caballero de la Fe, el que nos hace con su locura cuerdos" [106].

La locura de Don Quijote no tiene nada que ver con la obsesión: es enloquecimiento "de pura madurez de espíritu" [107]. Es sobre todo "locura de no morir". Pues en esto está el toque: en no morir. "Esta es la raíz última, la raíz de las raíces de la locura quijotesca" [108]. Don Quijote perdió el juicio, pero para nuestro bien. Pues, con juicio, ¿hubiera sido tan heroico? Al buscar con tanto denuedo eterno nombre y fama nuestro pobre e ingenioso hidalgo se sometió a su propia idea, al Don Quijote eterno e inmortal. "Perdió Alonso Quijano el juicio, para ganarlo en Don Quijote" [109].

Don Quijote vino a convertirse así en el ejemplar encarnado del héroe. Por eso pudo decir a su vecino Pedro Alonso: "Yo sé quién soy". Pues sólo el héroe, comenta Unamuno con acentos kierkegaardianos, sólo el héroe y con él Dios, sabe quién es. Por eso a los otros, a los que no están en el secreto, su vida ha de parecerles locura. "Cosa tan grande como terrible la de tener una misión de que sólo es sabedor el que la tiene y no puede a los demás hacerles creer en ella: la de haber oído en las reconditeces del alma la voz silenciosa de Dios que dice: tienes que hacer esto, mientras no les dice a los demás: este mi hijo que aquí veis, tiene esto que hacer" [110]. Don Quijote sabía quién era, porque sabía quién quería ser. Porque para el héroe "ser es querer ser" [111]. Saber el hombre quién quiere ser: he aquí el quicio de la vida humana toda. Sin embargo, sólo el héroe lo sabe. Y los demás hombres no saben ni quién es el héroe, ni apenas quiénes son ellos mismos, porque no quieren de veras ser nada.

Don Quijote es héroe, porque es sencillo e ingenuo como un niño. "El héroe es siempre por dentro un niño, su corazón es infantil siempre; el héroe no es más que un niño grande... ¡Y Dios nos conserve siempre niños, Sancho amigo!" [112]. Don Quijote es héroe, porque es poeta y canta. Pues la misma es la raíz de la poesía y del heroísmo: si el héroe es poeta en acción, el poeta es héroe en imaginativa. Don Quijote fue ambas cosas a la vez. "No que el ser cantor le hiciera ser héroe, sino que de la plenitud del heroísmo le brotó el canto" [113]. Don Quijote es héroe, porque es bueno. En la bondad del hombre está la raíz del heroísmo del caballero. "Es lo que hay que ser en el mundo —anota Unamuno—, sencillamente bueno, bueno a secas, bueno sin adjetivos ni teologías ni aditamento alguno, bueno y no más que bueno" [114].

Con todo, no hemos tocado todavía la razón última del heroísmo de Don Quijote. Para Unamuno ésta radica en la fe. Por algo llama a su héroe el Caballero de la fe, esa fe que está en el centro del espíritu quijotesco. La fe de Don Quijote realiza el paradigma de la fe unamuniana: es una fe viva, operante, conquistadora y creadora, una fe que obra milagros. ¡Oh, los milagros

de la fe quijotesca! A su conjuro las rameras se convierten en doncellas, los molinos en gigantes, los rebaños en ejércitos y Aldonza Lorenzo en Dulcinea... Pero el mayor milagro de la fe de Don Quijote es la lenta pero segura conquista del carnal y descreído Sancho. La interpretación tradicional del idealismo del caballero y el realismo del escudero no advierte que Sancho se fue lentamente quijotizando. La fe es algo que se conquista palmo a palmo y golpe tras golpe. Y así le acaeció al bueno y socarrón de Sancho: su fe llegó a ser tan heroica o más que la del mismo Don Quijote, puesto que creyó en él. Don Quijote veía gigantes donde sólo había molinos y ejércitos de caballeros donde sólo había rebaños de borregos. Sancho, en cambio, sabía bien que los molinos eran molinos y los borregos borregos y que la zafia labradora que encontraron a la salida del Toboso no era ni la Señora Dulcinea, ni siquiera Aldonza Lorenzo y, sin embargo, llegó a creer en su amo, en Dulcinea y en la ínsula Barataria. Llegó a creer que si la bacía del barbero no era del todo yelmo de Mambrino, sí era al menos, en término cervantino, "baciyelmo". Más aún, ni siquiera la postrera apostasía de su amo fue parte para quebrantar su fe. Don Quijote sanó de su locura para morir. Pero Sancho, el heredero de su espíritu, no ha muerto. "Es Sancho, es tu fiel Sancho, es Sancho el bueno, el que enloqueció cuando tú curabas de tu locura en tu lecho de muerte, el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres" [115].

La fe quijotesca, convertida en forma de existencia, comporta una teoría del conocimiento y una ética originales. La fe brota de la vida y aumenta esta misma vida. La congoja del espíritu nos lleva a la fe y ésta nos abre a la conquista de la verdad substancial. "Sufre para que creas y creyendo vivas. Frente a todas las negociaciones de la *lógica,* que rige las relaciones de las cosas, se alza la afirmación de la *cardíaca,* que rige los toques substanciales de ellas" [116]. "No es la inteligencia sino la voluntad la que nos hace el mundo, y el viejo aforismo escolástico de *nihil volitum quin praecognitum* hay que corregirlo con un *nihil cognitum quin praevolitum*" [117]. La verdad es lo que hace vivir, no lo que hace pensar. "Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad y lo es de mentira la que lleve a obras de muerte" [118].

Al pragmatismo se asocia consecuentemente el subjetivismo. La verdad es siempre *mi* verdad: toda subjetiva. Pero en su subjetividad radica su fuerza. "Yo forjo con mi fe y contra todos mi verdad, pero luego de así forjada ella, mi verdad se valdrá y sostendrá sola y me sobrevivirá y viviré yo de ella" [119]. En consecuencia no puede darse para Unamuno una verdad universal: la universalidad de la verdad arraiga en su misma individualidad. "Lo que es de cada uno de los hombres lo es de todos: lo más individual es lo más general...; lo absolutamente individual es lo absolutamente universal" [120]. Cada uno debe tener como Don Quijote alma y coraje para defender su verdad y luchar por su Dulcinea. Pues todo el toque está en ser apasionadamente yo mismo, ese yo único e insubstituible que me soy. He aquí una sentencia de Don Quijote que compendia todo el quijotismo: ¡No hay otro yo en el mundo! "Cada cual de nosotros es absoluto. Si hay un Dios que ha hecho y conserva el mundo, lo ha hecho y conserva para mí. ¡No hay otro yo!... Yo soy algo enteramente nuevo; en mí se resume una eternidad de pasado y de mí arranca una eternidad de porvenir. ¡No hay otro yo! Esta es la única base sólida de amor entre los hombres, porque tampoco hay otro tú, ni otro él que él" [121].

La teoría unamuniana de la verdad presenta acentos netamente kierkegaardianos. La doctrina ética que le corresponde junta a este influjo del teólogo danés, el "hermano" Kierkegaard, el influjo latente de un hermano "enemigo", el alemán Nietzsche. La esencia ética del Quijotismo la encuentra Unamuno plasmada en la escena de los galeotes, que Don Quijote libera con

aquellas palabras: "Parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres, cuanto más, señores guardas, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros; allá se lo haya cada uno con su pecado". Unamuno, quien está convencido que no hay castigo humano que sea absolutamente justo, desata aquí sus iras contra la justicia abstracta y exalta la justicia concreta de Don Quijote. El castigo ha de ser respuesta natural a la culpa y no aplicación de una ley general. Además, Dios, la naturaleza y Don Quijote castigan para perdonar. "Castigo que no va seguido de perdón, ni se endereza a otorgarlo, no es castigo, sino odioso ensañamiento" [122]. Ni obsta el hecho de que los libertados galeotes apedreasen luego a su libertador: "El valor infinito de las buenas obras estriba en que no tienen pago en esta vida y así rebosan de ella" [123].

La ética quijotesca es una ética toda interior, que consiste más en las intenciones que en las ejecuciones. Los buenos sentimientos y la conducta paradójica del bandolero catalán, Roque Guinart, dan pie a Unamuno para una serie de interesantes reflexiones. No es lo mismo cumplir la ley que ser bueno. Hay quien se muere sin haber abrigado un solo buen deseo y sin haber, a pesar de ello, cometido un solo delito, y quien, por el contrario, llega a la muerte con una vida cargada de delitos y, a la vez, de generosos deseos. "Son las intenciones y no los actos lo que nos empuerca y estraga el alma, y no pocas veces un acto delictuoso nos purga y limpia de la intención que lo engendra... Dios nos dé una humanidad de fuertes pasiones, de odios y de amores, de envidias y de admiraciones, de ascetas y libertinos, aunque traigan estas pasiones sus naturales frutos. El criterio jurídico sólo ve lo de fuera y mide la punibilidad del acto por sus consecuencias; el criterio moral debe juzgarlo por su causa y no por su efecto. Lo que ocurre es que nuestra moral corriente está manchada de abogacía y nuestro criterio ético estropeado por el jurídico" [124].

Nietzsche opuso la "moral de los señores" a la "moral de los esclavos". Unamuno opone su "ética quijotesca" a la "ética sanchopancesca". La esencia de la moral no consiste en mantener en buen orden al rebaño, sino en llevar al hombre al conocimiento de sí mismo y de su propio fin. Por eso, aunque en el mundo aparencial de las transgresiones del derecho caiga el hombre en delito, se salvará si conserva la sana intención en el mundo esencial de los anhelos íntimos. Hay algo que está no, como decía Nietzsche, "allende", sino "dentro" del bien y del mal, en su raíz común. En el buen ladrón del Evangelio una muerte de fe abonó una vida de maldades. ¿No fue acaso este último acto de fe y contrición un brotar a la vida exterior algo que estaba ya dentro en la interior? Y Unamuno cree que en el fondo de los hombres todos, por debajo de su recia costra de maldades, hay una vena de bondad y amor, sin la cual no se es hombre. "Sí, pobres hombres, confiemos, que todos somos buenos" [125].

La ética quijotesca asocia así paradójicamente acentos nietzscheanos con otros de honda raigambre cristiana. Su sentido claramente demagógico y antisocial se compensa por una alta exigencia de perfección interior, de fidelidad a la propia idea ejemplar. Lo cardinal para un hombre no es lo que es, sino lo que quiere ser. "El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero que come de la tierra y al que la tierra se lo comerá un día; el que quieres ser es tu idea en Dios, Conciencia del universo: es la idea divina de que eres manifestación en el tiempo y en el espacio. Y tu impulso querencioso hacia ese que quieres ser no es sino la morriña que te arrastra a tu hogar divino. Sólo es hombre hecho y derecho el hombre cuando quiere ser más que hombre" [126].

La España celestial

La postura de Unamuno frente al contemporáneo "problema de España" sufrió una interesante evolución, cuyo momento decisivo coincide con su famosa conversión del año 1897. Antes de esta fecha Unamuno se alinea decididamente en las fuerzas que luchan contra el tradicionalismo y el casticismo. Su grito de combate se ha hecho ya clásico: "¡Adelante!" y "¡Muera Don Quijote!". Después de 1897 Unamuno cambia. Al "¡Adelante!" se opone el "¡Adentro!" y al "¡Muera Don Quijote!" la proclamación de una santa Cruzada para el rescate de su tumba. Desde este momento Unamuno se proclamará campeón de un nuevo y paradójico españolismo. Europa "es un *chibolete*" [127], un engaño y un espejismo. España, para su honra, no es europea, sino africana. A los "papanatas" europeístas —el joven Ortega entre ellos— que propugnaban la "europeización de España", Unamuno opone su "africanización de Europa". ¡Qué importa que España no pueda aportar en su haber cultural ciencia y filosofía! El fin del hombre no es hacer ciencia, acumular bibliotecas, museos, máquinas, fábricas, laboratorios, para morir luego a sus pies, sin tener a quien legarlos. Porque Dios no los recibirá. El fin del hombre es hacerse un alma que pueda eternizarse en Dios. ¡Que inventen ellos! Lo que quiere decir: "Ellos a la ciencia de que nos aprovecharemos; nosotros a lo nuestro" [128]. Y lo nuestro es, para Unamuno, el salto de lo estético y económico, por encima de lo lógico y lo ético, a lo religioso. Otros pueblos han dejado instituciones y libros. Nosotros hemos dejado almas. Y un alma vale por todas las teorías y todas las filosofías. "Santa Teresa vale por cualquier instituto, por cualquier *Crítica de la razón pura*" [129]. "Siéntome con un alma medieval y se me antoja que es medieval el alma de mi patria; que ha atravesado ésta, a la fuerza, por el Renacimiento, la Reforma y la Revolución, aprendiendo, sí, de ellas, pero sin dejarse tocar el alma..." [130]. Mientras Europa ha perdido el alma por los besos de Helena, España la conserva. Y acaso tengan en el futuro que volver a ella, a buscar su alma, los pueblos orgullosos que un día la perdieron...

Sería erróneo interpretar demasiado fácilmente esta evolución en el sentido de que Unamuno se hubiese alineado alternativamente en uno de los dos partidos "tradicionalista" o "progresista", "españolista" o "europeísta", que entonces se disputaban violentamente el alma de España. Don Miguel, como él mismo decía graciosamente, era un "entero" y no un "partido". Lo que quiere decir: era un "heterodoxo" de todos los partidos, porque los llevaba a todos contradictoriamente en su interior. Y así, como nota Ferrater Mora, si el universalismo de la primera época no tenía nada de cosmopolitismo, el nacionalismo de la segunda no se identifica con el tradicionalismo [131]. Unamuno apela a la tradición española: pero no a la "histórica", sino a la "intrahistórica". Al manantial oculto, pero siempre vivo, arraigado en la tierra y en el pueblo —en el paisaje que hace al paisanaje— del ser español. Su idea de España es paradójica, quijotesca, trascendente: "España, tu reino no es de este mundo". En nombre de esta idea don Miguel se reirá de las "soluciones concretas" que apasionaban respectivamente a "tradicionalistas" o "progresistas" de su tiempo: "el cocimiento regenerativo, el bálsamo católico, el revulsivo anticlerical, el emplasto aduanero o el vejigatorio hidráulico" [132]. El auténtico problema de España consiste en su fidelidad a sí misma, a la "España celestial", a la "idea" que Dios se ha forjado de nuestro pueblo. Esta idea coincide, muy unamunianamente, con el mensaje esencial del Quijotismo. "Fundaste este tu pueblo, el pueblo de tus siervos Don Quijote y Sancho, sobre la fe en la inmortalidad personal; mira, Señor, que es esta nuestra razón de vida y es nuestro destino entre los pueblos, el de hacer que esa nuestra verdad del

corazón alumbre las mentes contra todas las tinieblas de la lógica y del raciocinio y consuele los corazones de los condenados al sueño de la vida" [133].

En busca del Unamuno auténtico

Miguel de Unamuno ha pasado a la historia con un rostro bifronte. De un lado se nos presenta al Unamuno que topa con la Iglesia, eterno protestante, hereje con las alforjas llenas de ideas luteranas y modernistas, mal español porque no fue buen católico. Del otro, al Unamuno quijotesco, paradójico, creyente torturado, alma religiosa con arrebatos místicos, profeta que fustiga la indiferencia de ateos y creyentes y que, por su enorme cantidad de celtiberismo, tiene derecho a pasar por el máximo español.

No hay que decir que ambos rostros son caricaturescos en su unilateralidad. Unamuno no es ni lo uno ni lo otro, porque es, a su manera contradictoria, lo uno y lo otro. El pensamiento de Unamuno, desde el punto de vista de la teología católica, presenta aspectos claramente heterodoxos, para no hablar de otros blasfemos o injustos para con los dogmas e instituciones de la Iglesia. Disputar sobre ello carece hoy totalmente de sentido. Lo que ya no es tan claro es hasta qué punto esta heterodoxia "escrita" coincide con la heterodoxia "vivida" por don Miguel. Uno tiene a veces la impresión que hay en Unamuno una exhibición de heterodoxia para la galería y que, en todo caso, su experiencia humana es mucho más honda y positiva que su expresión ideológica. Unamuno nunca es más convincente que cuando habla en la intimidad, con el corazón en la mano. Entonces sale, sin retóricas, a flor del alma su auténtico sentimiento de lo Divino. Tomemos como ejemplo su correspondencia con J. Ilundain, de la que pueden espigarse frases como éstas: "No creer en Dios es respetable (yo mismo no sé hasta qué punto creo); no querer que le haya me es odioso" [134]. "Cada día me siento más cristiano, más creyente en la otra vida y menos positivista" [135]. "Usted podrá sorprenderse que yo crea en Dios, en el Dios personal de la teología cristiana, pero no debe preguntar qué se quiere decir con eso. Dios en mis escritos quiere decir lo mismo que en los escritos de los escritores cristianos. No soy ni ateo ni panteísta... Creo que el universo tiene una finalidad espiritual y ética" [136]. "Lo que hay que inocular a los hombres es la fe en otra vida personal. Es tanto lo que amo la vida, que el perderla me parece el peor de los males. Los que gozan al día, sin cuidarse de si han de perderla o no del todo, es que no la quieren" [137]. "Mi constante preocupación por las *ultratumberías*... es lo que serena y alegra mi vida. No comprendo que pueda llevarse la vida con alegría no queriendo ver más allá de ella" [138]. "Y, en el fondo, los sensuales son más tristes que los místicos. Yo vivo contento con mis místicas" [139].

He aquí al Unamuno más hondo y auténtico con lo más valioso y positivo de su testamento espiritual. La lección que este hombre nos da —pese a las contradicciones que la envuelven— es profunda y actual. Nos abre una reflexión existencial basada en la vida —que es milicia— vivida hasta el fondo. Junto a ello la afirmación tajante de la necesidad de Dios y la inmortalidad para poder vivir humanamente. Con razón E. R. Curtius ha colocado en esta "nostalgia de la inmortalidad" la auténtica, rigorosa y desgarradora importancia de la religiosidad de Unamuno. "Que en nuestra época, que se deja arrastrar por el temporalismo, alguien haya recordado esta necesidad eterna del alma se lo debemos a Unamuno. Muchos de nosotros verán, sin duda, en esto algo desconcertante. Pero muchos otros, creo yo, experimentarán una especie de liberación interior al ver que nuevamente, al fin, en esta Europa ilustrada, escéptica, hipercultivada, alguien no sienta vergüenza ante las burlas

de la razón humana normal ni ante la prudente mesura de la sabiduría universitaria... La fe en la inmortalidad, tal como la tiene Unamuno, está, sin duda, muy lejos de la de Goethe, llena de sabiduría ilustrada; está lejos del entusiasmo de un Jean-Paul o del fervor místico de un Novalis; está lejos también de la *visio beatifica* cristiana, puesto que es repulsa del morir, deseo de supervivencia. Su testimonio es, sin embargo, de una necesidad urgente en nuestro mundo puramente humano"[140].

Queda, claro está, el otro aspecto del problema. Unamuno da vueltas apasionadamente en torno a Dios y a la inmortalidad, pero sin aquietar en ellos su espíritu inquieto. Hablando con propiedad, lo único que Unamuno afirma con convicción inquebrantable, tenaz y absurdamente, es su propia *indigencia*. En su experiencia religiosa don Miguel se ha quedado al comienzo del camino: en la angustia de la muerte, más bien que en la esperanza de la inmortalidad; en la derelicción de la propia nada, más bien que en el abrigo del ser. Su mística es una mística del vacío y de la ausencia de Dios y no de la plenitud creída y esperada de su presencia. Unamuno no alcanzó jamás una fe al abrigo de la duda destructora. O mejor, su fe no era suficientemente firme —porque no era suficientemente razonable— para ser capaz de soportar la duda. Y así don Miguel tuvo que vivir en "estado de contradicción íntima, ahora creyendo y ahora no; o más bien queriendo creer sin lograrlo"[141]. Por otra parte, es difícil no ver el carácter ambiguo de esta duda unamuniana. Es una duda desesperada, sí, pero a la vez querida y defendida y hasta enarbolada como bandera. Es una duda que se convierte casi en solución y en misión. Unamuno llega a identificarse con su duda. En ella encuentra la consistencia de su "yo", de aquel yo que tanto temía que le arrebatasen. La búsqueda ansiosa que ella determina se convierte así paradójicamente en consuelo y para consolarse la renueva. Unamuno vive en la agonía interior y se siente impulsado a comunicarla a los demás. Su misión es "quebrantar la fe de unos y la de otros y de los terceros, la fe en la afirmación, la fe en la negación y la fe en la abstención y esto por la fe en la fe misma; es combatir a todos los que se resignan, sea al catolicismo, sea al racionalismo, sea al agnosticismo; es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes"[142]. Es un mundo ambiguo aquel por el que camina el pensamiento de Unamuno, aunque a veces nos sorprenda con sus arrebatos poético-místicos. La razón sigue diciendo que no y el corazón que sí. La vieja querella sigue hasta el fin sin solucionarse.

Sin embargo, no por ello podemos pasar por alto que Unamuno, en medio de las congojas de su espíritu, fue constante en buscar incansablemente a Dios. Unamuno busca, grita, bracea, siempre adelante, siempre, siempre, para que la muerte le pille en la lucha. Mientras "los más de nuestros ateos... lo son por rabia, por rabia de no poder creer que haya Dios"[143], Unamuno no se cansa de manifestarnos sus vehementes deseos de Dios y de la vida eterna. Toda su obra —sobre todo la obra poética— brota de una insaciable sed de Dios. Toda ella es una apasionada —y, por desgracia, desencaminada— búsqueda de Dios entre la niebla...:

Ve, ya no puedo más, de aquí no paso,
de aquí no sigo,
aquí me quedo,
yo ya no puedo más, ¡oh Dios sin nombre!
Ya no te busco,
ya no puedo moverme, estoy rendido;
aquí, Señor, te espero,
aquí, te aguardo,
en el umbral tendido de la puerta
cerrada con tu llave.
Yo te llamé, grité, lloré afligido,
te di mil voces;

llamé y no abriste,
no abriste a mi agonía;
aquí, Señor, me quedo,
sentado en el umbral como un mendigo
que aguarda una limosna;
aquí te aguardo.
Tú me abrirás la puerta cuando muera,
la puerta de la muerte,
y entonces la verdad veré de lleno,
sabré si Tú eres
o dormiré en tu tumba [144].

Una postura tan compleja no puede comprenderse a fondo —prescindiendo de otros factores individuales y psicológicos como su exagerado egocentrismo, en el que se insinúan rasgos neuróticos [145]— sino desde el horizonte cultural de la época. Unamuno es hijo de su tiempo y, como tal, a la vez actor y víctima de la lucha decimonónica entre la fe cristiana y el pensamiento moderno. En esta lucha Unamuno se encontró en parte solo e indefenso. De un lado, la filosofía corriente en los ambientes extraeclesiásticos está dominada, de un modo u otro, por el agnosticismo metafísico de Kant. Ahora bien, es justamente este agnosticismo kantiano que Unamuno, pagando tributo a su época, acepta sin discusión o, a lo menos, sin capacidad de auténtica superación (hay que reconocer en honor de la verdad que una buena parte de los antikantianos contemporáneos, precisamente porque eran "anti-kantianos" y no "pos-kantianos", estaban también muy lejos de haber superado al autor de la *Crítica*), lo que le impide algo muy hondo y a lo que todo su ser tiende: la afirmación. Del otro lado, el catolicismo español de la época y en su grado, al menos en los años en que cuajó su personalidad espiritual, también el europeo, ofrece a Unamuno un pensamiento teológico cerrado y estático, que ha racionalizado excesivamente la fe cristiana. No es que la fe no apele hoy como ayer a una base intelectual. Pero sí es cierto que en ella, además del ingrediente racional, intervienen también una serie de elementos existenciales, personalistas, históricos y comunitarios, que en tiempo de Unamuno no se tenían tan en cuenta como se tienen hoy. La fe es una entrega de persona a Persona en el seno de la comunidad eclesial de los creyentes y no una lucha solitaria del individuo para verle los ojos a la Esfinge. En este sentido, creo que el problema de Unamuno es un problema superado y, en su matiz más específico, no representa ya el problema vital de nuestra generación. Racionalismo e individualismo son actitudes humanas que hemos dejado felizmente atrás. Hoy sabemos que el hombre no puede realizar positivamente su existencia sino cobijado en la comunidad del yo y del tú en el horizonte del Tú infinito, pero sabemos también que creer en Dios es creer en el Misterio. El misterio del hombre arraiga en el Misterio de Dios. Tal vez Unamuno tuvo que vivir *sub specie mortis*, porque no supo vivir *sub specie Misterii*.

Unamuno no experimentó el consuelo de la fe teologal. Su destino trágico fue "consolarse en consolar a los demás, aunque el consuelo que les dio no era el suyo" [146]. Pero no por ello hay motivo para llamarle, como Corominas [147] y Sánchez Barbudo [148], *ateo*. Su *querer creer* le distingue netamente de la postura atea. Ch. Moeller ha definido el *Diario* de Unamuno como "el bosquejo de una antropología de la voluntad de creer en un hombre que no ha recobrado la fe sobrenatural" [149]. Y el propio don Miguel —buceando en el mecanismo psicológico de su tragedia íntima— ha colocado el "drama de su drama" en la lucha por conciliar "el impulso negador de su inteligencia lógica poskantiana y el impulso afirmador de su voluntad que quería forzar a su mente a que creyera" [150]. En un momento fugitivo de esperanza Unamuno llegó a considerar su mismo querer creer como una gracia de Dios e incluso

como un comienzo de fe: "Es ya gracia de Dios el deseo de creer... Me complazco en creerlo así y, al creerlo así, ¿no es, Señor, que creo ya en Ti?" [151]. Don Miguel no va teológicamente desencaminado. En el orden de la gracia vale plenamente la frase de Pascal: "No me buscarías, si no me hubieses ya encontrado". Si, pues, Unamuno buscó a Dios, y no se le puede buscar —buscar verdadera y vitalmente al Dios vivo y verdadero— si no se está ya movido por la gracia, ¿no habrá motivos para pensar de él lo que él mismo dice de su famoso personaje don Manuel Bueno, que "Dios Nuestro Señor por no sé qué sagrados y no escudriñaderos designios le hizo creerse incrédulo. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se le cayó la venda" [152]? ¿No podría darse, incluso en un hombre que haya perdido la fe teologal, una especie de fe "anónima" implícita en su deseo de creer, fe que se desconoce a sí misma, pero que puede convertirse en punto de inserción de la gracia salvadora de Dios, aunque dificultades psicológicas e intelectuales subjetivamente insuperables le hagan imposible, a un nivel cognoscitivo explícito, la adhesión al mensaje global de la Iglesia? De ser esto así, entonces la famosa "conversión" de Unamuno del año 1897 hubiera sido, como insinúa Moeller, de aquellas "auténticamente religiosas, que van acompañadas de un desconocimiento superficial aparente, quizá violento, de Jesucristo y de la Iglesia; espiritualmente válida, aunque objetivamente deficiente" [153].

En la noche del 31 de diciembre de 1936, entre el estallido cruel de la guerra, Unamuno se nos fue para siempre. Sus últimas palabras enlazan para la posteridad sus dos grandes amores: "Dios no puede volver la espalda a España". Don Miguel de Unamuno había dejado de hablar con los hombres, para empezar —¿quién sabe?— su diálogo con Dios.

Méteme, Padre Eterno, en tu pecho,
misterioso hogar.
Dormiré allí, pues vengo deshecho
del duro bregar [154].

II: EUGENIO D'ORS

Junto al vasco Miguel de Unamuno, la otra gran figura solitaria del pensamiento español novecentista es el catalán Eugenio d'Ors [1]. Si Unamuno aporta al filosofar hispano la pasión vasca, D'Ors la serenidad mediterránea. Unamuno y D'Ors, dos figuras aisladas y contradictorias —hermanos gemelos y enemigos—, son la mejor expresión en el orden del pensamiento de las opuestas tensiones que anidan, vivas y creadoras, bajo la uniformada piel del toro ibérico.

El hombre y su obra

Eugenio d'Ors (1882-1954) ve la luz —la frase aquí no tiene nada de trivial, sino que alcanza significación filosófica— en la Barcelona burguesa y europeizante de fin de siglo. No en vano, diría luego D'Ors, se nace a orillas del Mediterráneo. Su linaje no será, como el de Goethe, el de quienes desde la sombra se esfuerzan en llegar a la luz, sino el de quienes han recibido la luz como herencia, la raza de los hijos de Helios. D'Ors comenzará su vocación intelectual en la Cataluña nativa y la terminará en la Castilla adoptiva. En ello no hay, desde su punto de vista, ningún cambio, ni siquiera una evolución. Su parentesco con la luz sitúa a D'Ors por encima de la historia. "Debo confesarle, dirá él mismo a un interlocutor curioso, que, obedeciendo a esta manera mía antihistórica de ser, una de las palabras que más me repugnan en el

vocabulario es la palabra evolución... Yo no creo haber evolucionado en nada... No es menos arbitrario el suponer en mi producción un período de expresión catalana y luego otros de expresión castellana o francesa... "Eugenio d'Ors era a los treinta años secretario perpetuo de la Academia de Ciencias de Barcelona y director de Instrucción pública en Cataluña. Hoy es secretario perpetuo del Instituto de España y director general de Bellas Artes. No se puede, pues, decir que haya prosperado en su carrera" [2]. Como anota Aranguren —sin duda con irónica seriedad—, no cabe historia ni del pensamiento de Eugenio d'Ors, ni de él mismo. Su obra es hija no del "Werden", sino del "Fiat"; nació en lo esencial tal cual siempre fue [3].

Al advenir Eugenio d'Ors a la vida pública, la cultura catalana vivía bajo el signo del movimiento modernista. Iniciado artísticamente en 1890 con la famosa exposición Casas-Rusiñol-Clarasó y ubicado entre los años 1897-1903 en la cervecería "Els quatre gats", el modernismo era un movimiento polifacético que reunía en multitud de tendencias la tesis sociológica en política, el naturalismo en literatura, el impresionismo en pintura, el simbolismo en poesía, sobre la base de la búsqueda común de un sentido del misterio [4]. Eugenio d'Ors, recién terminados sus estudios de derecho en Barcelona y Madrid, y después de haber recorrido como estudiante vagabundo algunas Universidades europeas: París, Ginebra, Heidelberg y Munich, levantará frente a la "vitalidad" modernista la nueva bandera del "intelectualismo" novecentista. Novecentismo frente a modernismo. Claridad mediterránea frente a las nieblas más o menos germanizantes. He ahí, claramente definida, la misión de Eugenio d'Ors, que en aquel momento se identifica con la de Cataluña: descubrir el Mediterráneo. "Descubrir lo que en nosotros hay de mediterráneos y afirmarlo de cara al mundo y extenderlo, en obra imperial, entre los hombres". El novecentismo se comprendía a sí mismo, frente al decadente modernismo, como un mensaje de orden, de claridad, de racionalidad y clasicismo. Más tarde, Eugenio d'Ors concretó su ideal en este "catecismo" novecentista:

El novecientos se levantó con estos signos:
El esfuerzo por la unidad contra el gusto de la dispersión.
Roma contra Babel.
El Imperio, irguiéndose sobre la crisis de las naciones.
La política de misión, contra la política de irresponsabilidad.
El arte de la belleza, contra el arte de la expresión.
El dibujo, contra la música.
Las figuras, contra las corrientes.
La Ley de la constancia, contra las leyes de la evolución.
La autoridad, contra la anarquía.
El signo del Padre, contra el del Proletariado.
El del Labrador, contra el del Rústico.

Pero la auténtica expresión histórica novecentista se encuentra en la obra de 1911, *La ben plantada.* Teresa, la bien plantada, es a la vez símbolo de la raza y de los nuevos ideales intelectuales y artísticos del novecentismo. La esencia de Cataluña se llama proporción, armonía, serenidad, equilibrio, medida, en una palabra, clasicismo. Su encarnación es la Bien plantada, doctora en armonía. Ella se muestra como una aparición en la novela de D'Ors, rodeada de cosas humildes, armoniosas y esenciales, tan humilde, armoniosa y esencial como ellas mismas, para dejar tras de sí como estela estas aladas palabras: "Loco de aquel que abandona la serenidad y loco de aquel que deja que el polvillo de las apariencias llegue a empañar el espejo puro de su espíritu... Yo no he venido a instaurar una nueva Ley, sino a restaurar la antigua. No quiero traeros Revolución, sino Continuación... Mientras tanto, que cada uno desvele y cultive aquello que hay en él de angélico, esto es: el ritmo puro y la suprema unidad de la vida; lo que declarado quiere decir: la elegancia".

La obra de Eugenio d'Ors es inmensa y polifacética [5]. Sin embargo, nuestro autor viene repitiendo desde 1917 que "a despecho de una apariencia casi escandalosa de poligrafía no ha escrito en rigor más que tres libros". El primero, el de la variedad, es el *Glosario*. D'Ors concibe su glosario como una "filosofía de lo vario", en la que el pensamiento afronta la diversidad de las cosas; "contemplación que se inscribe en la acción", y saca la filosofía, como San Francisco de Sales la santidad, de la celda y el gabinete para llevarla al ancho mundo de la vida de cada día, al hogar y a la calle, al palacio y al taller. En una palabra, lo que el mismo D'Ors ha llamado una "metafísica de andar por casa", cualidad que no disminuye en nada su rigor filosófico, pues es sino del auténtico filósofo, verdadero Rey Midas del saber, que en sus manos todo se convierta en filosofía. "Mi magia —o mi condena, es igual— consiste en que todo cuanto toco o me toca, se vuelve metafísica". El segundo, el de la unidad, aunque escrito no en un solo libro, sino en varios y diversos, ha tomado la forma de un *Sistema de filosofía*, en el que el pensamiento descubre su unidad y su ley propia. Eugenio d'Ors lo ve a la vez como "doctrina de la inteligencia" y "filosofía del hombre que trabaja y juega" y lo completa consecuentemente con una "ciencia de la cultura" que abarca las tres formas de creación del hombre en su triple aspecto de *homo sapiens, faber* y *ludens*. Finalmente, el tercero es un libro de acción, largo como la vida del maestro y en el que el pensamiento se mezcla con la realidad vivida. Eugenio d'Ors nos dice de él que lo escribió con su propia sangre a lo largo de toda su vida, sin desfallecimientos y casi sin descansos; sus páginas están desparramadas un poco por todas partes, en tierras de España y en tierras de fuera; ahora, reunido y encuadernado por la muerte, lleva por título el que su autor le deseó: *Heliomaquia* [6].

A juzgar por las apariencias, pocas veces se ha realizado tan a la letra como en el caso de Eugenio d'Ors el dicho de que el hombre es su obra. La tarea inacabable de D'Ors, su lucha ininterrumpida contra "el fantasma del misterio, de lo infinito, de lo inefable e inconsciente" y en favor de la racionalidad, la claridad, el orden y la medida de la "Obra-bien-hecha", nos definen al hombre, "mundano servidor de la causa de las luces; soldado impertérrito bajo las banderas de la unidad, de la inteligencia, de la ciencia, de las ideas claras, de la puntual objetividad, del conocimiento crítico y lúcido" [7]. Pero este autorretrato no agota, de ningún modo, la realidad más honda del maestro catalán. Hay en la personalidad de "Xenius", como ha insinuado G. Díaz-Plaja, una cierta "infidelidad", que se encuentra acaso en la raíz del olvido en que generaciones posteriores —sin duda injustamente— han rodeado su obra [8]. Su lucha por la claridad y serenidad clásicas delata en el fondo, como ya vio Aranguren [9], un alma barroca y apasionada. Nada de extraño, por otro lado, puesto que "cada cual se asemeja al demonio a quien trata de vencer". Eugenio d'Ors no sería sólo el biógrafo de *Eugenio y su demonio*, sino acaso también el biografiado. Su vida y su pensamiento serían el duelo ingente de una gran personalidad por vencer a su demonio y alumbrar lo que en ella había de angélico. Ello confiere, en definitiva, a su figura una grandeza mucho mayor que la de un luminoso halo olímpico, necesariamente de oropel.

El viejo luchador encontró al fin la paz, cara a su querido mar mediterráneo, en septiembre de 1954. Sus restos mortales descansan, según su deseo, en el cementerio de Vilafranca del Panadés, "a la sombra de los cipreses más altos de Europa".

Estilo, forma y arquitectónica del filosofar orsiano

El pensamiento de Eugenio d'Ors no tiene nada de filosofía "de cátedra" o "de manual": es una filosofía inscrita en la vida y en el hombre. D'Ors subraya enérgicamente el binomio contemporáneo "filosofía y vida". Ni filosofar al margen de la vida, ni vivir sin filosofía, sino "vivir y filosofar". Ambos han de caminar juntos sin inútiles problemas de precedencias, pues si filosofar sin vivir sería vano juego, vivir sin filosofar sería miserable bajeza. "Filósofo llamo a Publio porque vive en conciencia de la eternidad del momento" [10]. En cada obra del hombre —del hombre que trabaja o juega— se esconde una semilla de eternidad. Filosofar sería hacer brotar y florecer esta semilla. Es claro que un pensamiento así no reputará "nada humano ajeno a la filosofía" [11]. Será un pensamiento desprovisto de contenido propio y que saca botín de todas partes, con la misión de convertirlo en substancia de eternidad, de elevar, como a D'Ors le gustaba decir, "la Anécdota a Categoría" [12].

¿Cómo alcanza D'Ors esta "vivacidad" filosófica? Mediante el diálogo y la ironía [13]. La filosofía ha de estar abierta a toda llamada. El pensamiento es diálogo. Diálogo de una filosofía con otra, de un hombre con otro, y, sobre todo, diálogo interior del filósofo consigo mismo, como dirá D'Ors, con su propio ángel. "Yo sólo pienso cuando hablo y escribo". Y a la vez el pensamiento es ironía. Ironía que significa conjuntamente tradición y libertad de espíritu, conservación de la fórmula frente a la anarquía romántica, pero mantención de un margen de libertad que evite petrificarla en dogma y escolástica. La ironía mantiene abiertas puertas y ventanas y encuentra así la síntesis en la misma tesis.

D'Ors ha realizado en concreto ese diálogo irónico con dos grandes corrientes antitéticas del pensamiento europeo: el racionalismo que se abre con Parménides y se cierra con Hegel y el irracionalismo intuicionista o biologista, representado contemporáneamente por Bergson y Klages. Frente al razonamiento abstracto del racionalismo o la intuición vital del irracionalismo D'Ors adopta irónicamente una postura de síntesis, que salva la parte verdad de las dos tesis opuestas: la realidad la capta sólo el pensamiento inmerso en la vida, es decir, no la razón fría, abstracta, conceptual y discursiva, sino la inteligencia concreta figurativa, eidética, término medio entre el "esprit géometrique" y el "esprit de finesse" de Pascal, que no percibe ni sólo lo universal abstracto, ni sólo lo individual concreto, sino precisamente lo universal —concreto, lo ideal— viviente, la idea encarnada en forma y figura. Filosofar es "pensar con los ojos", dirá Eugenio d'Ors. Y un "pensamiento figurativo" que piense con los ojos es el que él preconiza con esta su clásica doctrina de la "razón concreta", o, como reza el intraducible vocablo catalán que D'Ors ha elevado a categoría central de su filosofía, el "seny".

Es gracias a esta razón concreta y viviente como "Xenius" ha sabido encontrar lo eterno en lo histórico. Eugenio d'Ors ha subrayado enérgicamente como dos condiciones *sine qua non* de todo auténtico conocimiento la doble "distancia" temporal y espacial [14]. La primera condición del pensamiento es situarse en la perspectiva de lo eterno: pensar no *sub specie temporis*, sino *sub specie aeternitatis*. Tal es, en efecto, la filosofía de Eugenio d'Ors: un pensamiento votado a eternidades. "Que su lección, si en él hay lección, sea válida el año que viene, el siglo que viene" [15]. La segunda condición del pensamiento es colocarse en la distancia justa del objeto: lograr la perspectiva. "Xenius" lo ha expresado agudamente: "El primer deber del paisajista es no formar parte del paisaje". Ahora bien, esta doble distancia no se alcanza huyendo del mundo real espacio-temporal hacia un utópico y ucrónico mundo ideal, sino zambulléndose en la corriente del tiempo, pero no para ser arras-

trado por ella, sino para medirla con la razón y, como D'Ors gustaba decir, "exorcizarla". Esta exorcización del tiempo consiste en condenarlo a cadena perpetua, es decir, a "ciclo", "ritmo" y, en definitiva, a "constancia" histórica. He aquí un punto de vista fundamental para la filosofía orsiana de la historia y de la cultura.

Modernamente, en la hermenéutica filosófica, se insiste mucho en la importancia de las "formas" del pensamiento. ¿Cuál es la *forma* del filosofar orsiano? El mismo "Xenius" nos responde a esta pregunta con su doctrina del esquema circular de la filosofía. En oposición a las ciencias particulares, cuyo esquema figurativo es el de la escalera, la filosofía realiza el esquema del círculo. En la escalera cada peldaño se apoya en el anterior y toda la escalera se apoya en el suelo. En el círculo, en cambio, no hay primero ni último: todo el círculo se apoya en sí mismo. Así la filosofía no se apoya en nada fuera de sí misma, puesto que su misión es dar cuenta de todo. Su módulo mental es el del círculo que empieza y acaba en sí mismo. Círculo legítimo y no vicioso, desde el momento en que es lo bastante amplio para no dejar nada fuera de sí y abarcar la totalidad del ser cognoscente. Eugenio d'Ors ha realizado en su propio pensamiento este esquema filosófico del círculo que lo engloba todo. Pero con una novedad fundamental que tiene que ver con lo que él mismo ha llamado la "reforma Kepleriana de la filosofía": el círculo no tiene un solo centro, sino dos, y se convierte en elipse. La innovación no es superflua, sino que se relaciona con la posición armónica y mediadora del pensamiento orsiano entre los dos extremos antitéticos del racionalismo y el irracionalismo. Imitando la hazaña de Kepler, que substituyó en astronomía los círculos por elipses, D'Ors quiere descubrir en filosofía la nueva "órbita de la razón", que integre las adquisiciones del vitalismo y pragmatismo modernos, y se encuentre, con relación al racionalismo antiguo, como la elipse respecto del círculo. Tal órbita tendrá dos subcentros "razón" y "vida", pero reducidos a la unidad por el hallazgo orsiano de la razón concreta y viviente, la inteligencia o "seny".

Después de lo dicho podemos ya determinar la forma concreta del filosofar orsiano. Tal forma es la elipse en cuyo interior, alrededor de sus dos focos, se estructuran armónicamente las diversas afirmaciones del pensamiento. Sería erróneo, con todo, pensar en una sistemática estricta. D'Ors evita en sus afirmaciones toda canonización "dogmática" o "escolástica". Al contrario, su pensamiento está sujeto a una ininterrumpida revisión, cuyos agentes son justamente sus dos principios metódicos, el diálogo y la ironía. Sólo así el pensar orsiano es fiel al dinamismo interior "circular" o, mejor, "elíptico", de la filosofía [16].

Sólo nos resta describir brevemente la *arquitectónica* del sistema. Esta no tiene nada de artificiosa, sino que es sencillamente el desarrollo del germen original del pensamiento orsiano. Bergson ha hablado en un texto fundamental de la intuición profunda que se esconde en toda filosofía. Esta se expresa luego con las formas y conceptos de la época, pero en el fondo la grandeza de un pensamiento depende, más que de lo que "dice", de lo que ha "visto". En Eugenio d'Ors esta intuición primera, superadora ya desde el comienzo de la escisión razón-vida, no es como en Descartes el principio: *cogito, ergo sum,* sino este otro: *operor, ergo sum cum aliquo alio.* En efecto, el hombre orsiano no es, como el cartesiano, pura razón pensante, sino el hombre completo que piensa, trabaja y juega con algo, es decir, con el mundo. He aquí un leñador que golpea un árbol con su hacha. En el fondo de esta experiencia primitiva se esconden los dos grandes principios de la filosofía: un "yo" que es "potencia" y "libertad" frente a una "naturaleza" que es "resistencia" y "fatalidad". Elevada la experiencia a principio, podría formularse

así: "algo me resiste; luego hay ese algo y yo". O en otra formulación: "Lo que yo quiero y lo que se opone a lo que yo quiero". Acabamos de encontrarnos de golpe con los dos personajes del drama de la vida, como del diálogo de la filosofía. Ambos personajes sólo se nos hacen presentes en la lucha o en el diálogo por ordenar el mundo y conformarlo a nuestra voluntad. El estudio de los dos "protagonistas" de este diálogo: de un lado el "yo", la "libertad", la "potencia" y, en una última personificación metafísica, el "Ángel"; del otro la "naturaleza", la "determinación", la "resistencia" y, en último término, el "Pecado Original", constituyen dos partes esenciales del sistema orsiano, denominadas respectivamente *Poética* (de *poiesis* = creación) y *Patética* (de *pathos* = pasión). Con ello se hace patente, ya en la misma intuición original de Eugenio d'Ors, su fundamental dualismo o, como escribirá Aranguren, su "radical e irreductible maniqueísmo filosófico" [17]. Pero queda todavía el "diálogo" mismo del hombre con el mundo. El estudio de los tres modos posibles de este diálogo, según que el hombre actúe como conocedor *(homo sapiens)*, como valorador de lo real según criterios estético-morales *(homo ludens)*, o como transformador y productor *(homo faber)*, da lugar a la *Dialéctica*, aunque a veces se reserva este nombre al orden del conocer y se engloba el conjunto del esfuerzo humano en el mundo y de sus adquisiciones en la llamada *Ciencia de la cultura*, cuyo objeto total abarca las humanidades del conocer *(Kennenkultur)*, las humanidades del valorar *(Wertenkultur)* y las humanidades del hacer *(Machenkultur)*.

Yo, libertad, Ángel → Poética

Dialéctica	**Homo sapiens — Saber** **Homo ludens — Valorar** **Homo faber — Hacer**	**Ciencia de la cultura**

Naturaleza, resistencia, Pecado → Patética

Dialéctica: teoría del saber

Eugenio d'Ors comienza a filosofar en un horizonte histórico determinado por el pragmatismo y el irracionalismo de fin de siglo. Su propósito es claramente de superación: restaurar la buena tradición intelectualista, clásica del pensar occidental. Pero, con fino sentido histórico, se da plena cuenta de que no se supera hacia atrás, sino hacia adelante. "Lo que ha sido es. Lo que aquellas corrientes nos han traído, no nos es dable desconocerlo. Debemos, sí, dejarlas atrás; pero eso, después de haber pasado por ellas. Ningún problema de filosofía cabe ya tomar, si no en el estado y punto en que aquéllas lo han dejado" [18]. "Xenius" tiene ante sus ojos una meta muy definida: "El intelectualismo al que aspiramos es pospragmático y tiene en cuenta el pragmatismo". Lo tiene tan en cuenta, que en una de sus primeras obras, *La fórmula biológica de la lógica,* D'Ors no dudará en atacar al enemigo con sus propias armas y le mostrará que la razón es *útil* a la vida. La razón es una diástasis —más tarde diría es *como* una diástasis— que con su labor de asimilación anula la toxicidad del mundo y hace posible la vida. Pero, dejando de lado esta primera veleidad biologista y pragmatista —seguramente no exenta de ironía—, "Xenius" se sitúa, como siempre, en el medio armónico. Entre razón y vida, la vida es la más fuerte, pero la mejor es la razón. Que sea, pues, ella la que domine, pero sin pretender excluir a la vida. El primado de la razón es claro, pero de una razón inscrita en la vida.

Esta posición original del problema filosófico que en metafísica comporta el establecimiento de un sistema en torno a los centros de razón y vida, en gnoseología se traduce en la doctrina ya expuesta de la inteligencia o razón

concreta y viviente, que conduce a la substitución de los tradicionales conceptos universales y abstractos en ciertos individuos-universales o esencias concretas, a las que se da el título de "ideas", y a la transformación de los dos viejos principios "racionalistas" de no-contradición y razón suficiente, que se convierten respectivamente en los dos flamantes principios de participación y de función exigida. Con ello el nuevo intelectualismo orsiano podrá oponer al caos biologista su ley de intelegibilidad y orden. Sólo que esta nueva ley no será ya la ley férrea de la razón racionalista, sino la ley flexible de una inteligencia abierta a la vida. En concreto, frente al principio de no-contradicción, según el cual cada realidad debe estar encerrada en la jaula de su concepto y excluir la realidad opuesta, D'Ors establece que "una cosa puede ser a la vez ella misma y otra". Y frente al principio de razón suficiente y su filial el de causalidad, por medio de los cuales la razón establece un orden de sucesión estricta en los fenómenos, Eugenio d'Ors afirma que "cualquier fenómeno está en función de otro fenómeno anterior, concomitante o subsiguiente", o más brevemente que "todo fenómeno es un epifenómeno". En consecuencia, ya no puede hablarse de la *machina mundi.* El universo no es una máquina: es una sintaxis, regida no por la causalidad, sino por la concordancia.

Poética: de la personalidad al Ángel

Este nuevo aspecto del sistema orsiano nos ofrece fundamentalmente su concepción antropológica. Eugenio d'Ors nos dio ya el primer esbozo de ella en la monografía *Religio est libertas* (1908), pero su formulación definitiva se encuentra en *Introducción a la vida angélica* (1939). La antropología de D'Ors reasume el esquema clásico tripartito, pero no sin darle una versión moderna y original, al contraponer al descubrimiento freudiano del mundo oscuro y tenebroso de la subconsciencia el propio descubrimiento del mundo claro y luminoso de la sobreconsciencia. El hombre abarca a la vez lo subconsciente, lo consciente y lo sobreconsciente. Se esconden en él tres dimensiones de realidad: en un extremo, lo infrahumano, lo subconsciente, la bestia y, pensado figurativamente, Satán; en el otro extremo, lo sobrehumano, lo sobreconsciente, figurativamente, el Ángel; en el centro, como estrictamente humano y consciente, el alma. Cada hombre es a la vez y en cierto grado ángel, demonio, hombre. La personalidad consiste en el diálogo de la conciencia con la voz turbia de la subconciencia y la voz límpida de la sobreconciencia. El psicoanálisis nos ha hablado largamente de nuestro diálogo con la bestia. A Eugenio d'Ors le interesa, en cambio, el diálogo con el Ángel. En el fondo, toda su filosofía no se ocupa de otra cosa. "Pensar filosóficamente es dialogar con el Ángel de la guarda".

Partido entre ángel y bestia, ¿dónde se encuentra el más auténtico "yo" del hombre? Eugenio d'Ors no duda en afirmar que en el Ángel. El yo es libertad, llamada, vocación; y todo ello tiene que ver con el Ángel. El Ángel ejerce en relación al hombre la función de elemento personalizador. La esencia de la personalidad consiste en la asunción de alguien que, sin identificarse con ella, habita en ella y le traza sobreconscientemente la trayectoria de su destino. Naturalmente, entrados en los dominios del pensamiento figurativo, la verdadera definición de la personalidad humana escapa al principio de no-contradicción. Somos y no somos nuestro Ángel. La unión de hombre y Ángel como de hombre y cuerpo no hay que pensarla en términos de substancias, sino de funciones. Pertenece figurativamente al orden de lo nupcial. "El campo de las nupcias de alma y cuerpo se llama subconsciencia o, aproximadamente, instinto. El campo de las nupcias entre el Ángel y el alma se llama sobrecons-

ciencia o, también aproximadamente, vocación"[19]. Según que el hombre se deje llevar por el instinto o por la vocación será satánico o angélico. Pero en esta dialéctica de la personalidad la última palabra corresponde al Ángel Custodio o al Ángel Caído. "Xenius" llega incluso a sugerir los arquetipos de esta original caracteriología. Goya lo es del hombre satánico; los Reyes católicos del humano; el licenciado Torralba, en sustitución de Sócrates, del angélico.

La antropología orsiana está embebida de ética. Ser hombre es tender a ser ángel. "Vivir es gestar un Ángel para alumbrarlo en la eternidad"[20]. "Desvelar y cultivar lo que hay en el hombre de angélico", según rezaba la fórmula de la Bien Plantada; "libertar al ángel" de los elementos turbios del instinto de acuerdo con la llamada de la vocación; "alumbrar" el ángel de la propia personalidad pura y ayudar mayéuticamente a alumbrarlo en la ajena, he aquí el supremo precepto de la ética orsiana. No hay que decir que la imagen orsiana del Ángel, por sugerente que sea como aproximación simbólico-poética a la realidad espiritual y ética del hombre, no es susceptible de una concreación ontológica clara. Ni siquiera el socorrido recurso al ángel de la guarda la salva de su esencial ambigüedad, puesto que en la concepción teológica tradicional se trata en éste de un ser personal, distinto del hombre a cuyo cuidado sobrenatural se asigna como alguien que está no "en" él, sino "junto" a él.

Patética: de la naturaleza al Pecado Original

El nuevo tema nos traslada de la acción a la pasión, de la libertad a la necesidad, del hombre a la naturaleza; en último término, del Ángel al Pecado original. Eugenio d'Ors ha desarrollado ampliamente en diversas obras su propia concepción de la naturaleza y de la ciencia natural. La obra pionera es en este aspecto *La fórmula biológica de la lógica* (1910), a la que sigue inmediatamente *Los fenómenos irreversibles y la concepción entrópica del universo* (1910). Más tarde el cuadro se completa con *La concepción cíclica del universo* (1919), *El pecado en el mundo físico* (1938) y *Filosofía de la Cruz* (1943). La patética orsiana trata fundamentalmente de la resistencia y la pasividad en cuanto circunscrita preferentemente en la naturaleza. Ya hemos visto anteriormente que la experiencia de la resistencia se nos presenta, juntamente con la de la propia potencia, en el análisis de cualquier actividad humana. El esfuerzo posterior por aislar los elementos de esta experiencia global, si por el lado activo nos conducía a la personalidad, a la libertad pura y, en definitiva, al Ángel, por el lado pasivo nos conducirá a la naturaleza, a la pura inercia y, en último término, al Pecado Original.

El mal, último reducto de la resistencia, tiene su asiento en la naturaleza. Más aún, D'Ors no retrocede siquiera ante esta afirmación atrevida y paradójica: la naturaleza es pecado. Afirmación atrevida por el peligro aparente de maniqueísmo; paradójica, porque la noción de pecado lleva consigo unas condiciones de responsabilidad y libertad que, por hipótesis, no pueden darse en la naturaleza. "Xenius" se enfrenta decididamente con ambas cuestiones en su obra *El pecado en el mundo físico*. A su modo de ver, el espectáculo de la naturaleza no es el de una realidad armoniosa, sino el de una realidad "rota". Este "desorden" parece hablarnos de un "orden" primigenio y nos remite por tanto a una catástrofe. En otras palabras, la presencia innegable del mal en el mundo no tiene otra explicación que el recurso a la noción de un pecado, introducido por obra del azar o de una inteligencia hostil en los mismos orígenes del universo, por lo que puede llamarse justamente Pecado Original. Sólo que lo que caracteriza a este pecado no es la "responsabilidad", sino su

"calidad histórica", el hecho de que sea un "acontecimiento", cuyas consecuencias perduran, pero cuya realidad ontológica "comenzó" en un momento dado, antes del cual no tenía existencia [21]. Así se comprende que la doctrina del Pecado Original sea una "clave de arco" para la Física como para la Historia, precisamente porque la Física entra también en la Historia. "El pecado es esencial en el mundo, y sin recurso a la idea de pecado resultaría inútil querer construir, no digamos ya una cosmología completa, sino, de llevarse con rigor las cosas, ni siquiera el tratado de física más discretamente elemental" [22].

Sin embargo, este es el momento en que el "maniqueísmo" filosófico de Eugenio d'Ors va a mostrarnos su auténtico rostro "idealista". "Xenius" ha introducido en la física una noción metafísico-religiosa con el pensamiento, de que el origen del desorden físico ha de encontrarse en lo religioso-metafísico. Porque, en efecto, el desorden presupone un orden. Y así el existir concreto de la naturaleza con su desorden y sus roturas es concebido por D'Ors platónicamente, como la caída de un orden ideal perfectamente armónico e inteligible al dominio oscuro del devenir y la temporalidad. Nos lo enseña ya en un texto clásico, Teresa, la Bien Plantada: "Eso que es llamado la natura, y en que vuestra debilidad os hace decaer tan a menudo, no es otra cosa que la ceniza que se desprende de los ideales cuando se elevan atrevidísimos al cielo, y su residuo y escombro. ¿Has visto alguna vez cuando los niños, por fiesta, danse a ascender estos ágiles artificios de fuego que se llaman cohetes, cómo mientras sube por el aire la dorada estela cae al suelo algo ya consumido e inútil, un ligero desperdicio? Pues de esta ceniza está formada la natura, que cayó de las ideas cuando ascendían" [23]. El mundo natural residuo del mundo ideal... "En un principio, enseña D'Ors, era el Verbo". Como anota Aranguren, al maniqueísmo se contesta orsianamente con el idealismo [24].

La ciencia de la cultura

Como sucede en el caso similar de Ortega, los mayores aciertos del pensamiento de Eugenio d'Ors se dan en el campo de la Filosofía de la historia y de la cultura. No se trata precisamente de los méritos indiscutibles e indiscutidos de "Xenius" como crítico de arte, puestos de manifiesto en obras como *Tres horas en el museo del Prado* (1922), *El arte de Goya* y *La vida de Goya* (1928-29), *Paul Cézanne* (1930), *Pablo Picasso* (1930) y *Lo Barroco* (1936), de resonancia auténticamente europea y universal, sino de su auténtico valor como filósofo de la cultura. En realidad, es en esta dimensión esencialmente varia y concreta de la historia, no sin lógica consecuencia preterida y minusvaluada por el pensamiento tradicional, donde el nuevo método orsiano del "pensar con los ojos" alcanza sus logros más definitivos. Varios estudios importantes ha consagrado D'Ors a la estructuración de su ambiciosa "Ciencia de la Cultura". Tales son, amén de diversos capítulos de su *Glosario, Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura* (1928), *Teoría de los estilos* (1941), *La civilización en la historia* (1943), *Estilos del pensar* (1945) y, principalmente, la obra póstuma, por desgracia todavía inédita, *El Secreto de la Cultura* [25]. Un aspecto tan rico y decisivo del pensamiento de D'Ors requeriría una exposición mucho más amplia. En honor a la brevedad debemos contentarnos aquí con un breve esbozo de las principales aportaciones orsianas.

El primer problema que se ofrece a nuestro filósofo de la historia es el del mismo estatuto científico-filosófico de su flamante Ciencia de la cultura. La historia merecerá sólo el calificativo de ciencia filosófica si puede convertirse en "Metahistoria". Y esto quiere decir muy concretamente: si puede superar

la "frivolidad" de lo relativo, temporal y contingente y elevarse a lo eterno y lo absoluto. Mas, ¿cómo encontrar lo universal y permanente en medio del loco fluir del acontecer histórico? La solución orsiana se encuentra en su idea, ya indicada anteriormente, de las "constantes" históricas. Eugenio d'Ors las bautiza con el vocablo griego, corriente en los alejandrinos, de *eón*. Un "eón" significa una categoría de pureza ideal, susceptible de manifestarse a través de la sucesión histórica. Como la "idea" en el plano del conocimiento general, el "eón" en el de la historia reúne en sí universalidad e individualidad, esencia y figura, perennidad y vida. "Eón" es, como define D'Ors en fórmula esencial, "una idea que tiene biografía" [26].

Dada la importancia del descubrimiento de los "eones" para el intento orsiano, a nadie extrañará que su estudio constituya el núcleo de su sistemática de la cultura. El primero de estos "eones" viene representado por la pareja *Lo Femenino y lo Viril*. Como es comprensible, no se trata aquí de una determinación fisiológica, sino de una categoría histórica. En su *Nuevo Glosario* D'Ors la define como sigue: "El conjunto de relaciones históricas que establecen un vínculo entre el ser humano y el ser humano y constituyen a éste en razón o finalidad de aquél, forma la categoría o el eón de la femineidad, el eterno femenino de Goethe. Al contrario, el conjunto de relaciones mediante las cuales el hombre se entrega a las cosas y encuentra su propio fin en ellas, corresponde a la virilidad, forma la categoría o el eón de lo viril" [27]. Ambos sentidos estarían ya involucrados en la sentencia bíblica, que condena a la mujer a "parir hijos" y al hombre a "ganar el pan", es decir, a la tarea y al dolor del amor y del trabajo. Lo primero implica una misión cuya finalidad se encierra en la misma vida humana; lo segundo lleva a la creación de objetos exteriores a ella. Ahora bien, hay épocas que por su humanitarismo llevan el signo de la femineidad; tal, por ejemplo, el siglo XIX. Otras, en cambio, están presididas por el eón de lo viril; tal el Renacimiento italiano, para el que lo importante no es el hombre, sino la obra de arte. Como hay también civilizaciones y países femeninos: Babilonia, Corinto, Siena, y otros, por el contrario, masculinos: Persia, Roma, Florencia.

El nuevo "eón", *lo Clásico* y *lo Barroco*, domina, como es sabido, el pensamiento de Eugenio d'Ors y ha alcanzado, incluso fuera de los dominios estrictos del orsismo, extraordinaria fortuna. Fue precedido cronológicamente por la contraposición clasicismo-romanticismo. Toda la empresa restauradora del joven D'Ors, su ardiente campaña por los ideales del Novecentismo, está presidida por la afirmación de la sobriedad y serenidad clásicas frente a la embriaguez romántica. Las palabras con que el propio D'Ors se refiere a la figura de la Bien Plantada valen por todo un programa: "No cantes nada, no exaltes nada, no mezcles nada. Define, cuenta, mide..." [28]. Poco a poco, la oposición clasicismo-romanticismo deja paso a la nueva antítesis entre lo clásico y lo barroco. Al principio, lo barroco es considerado como un romanticismo anticipado. Al fin, a partir del año 1931, el barroquismo se convierte definitivamente en constante histórica opuesta al clasicismo, de suerte que el mismo romanticismo queda reducido a puro variante de la gran corriente barroca. En efecto, lo nuevo del punto de vista orsiano es que barroquismo y clasicismo dejan de significar dos momentos concretos de la historia del arte, para convertirse en categorías de valor universal. Lo clásico y lo barroco son dos constantes históricas que luchan antitéticamente por imponerse en todos los campos culturales sin limitación de lugar ni de hora. En el fondo de su esencial contraposición se encuentra el dualismo razón-naturaleza. Podría parecer a primera vista que lo barroco, en cuanto manifestación de cultura, debería concebirse como opuesto a la natura. En realidad, lo barroco nace de que el hombre, al crear, se deja llevar de tal modo del instinto que su obra imita

a la naturaleza. Logos cede la plaza a Pan, al revés justamente del arte clásico en el que Pan cede la plaza a Logos. Eugenio d'Ors ha desarrollado ulteriormente los aspectos contrapuestos de ambos constantes culturales. El barroquismo, en su veneración por la naturaleza, tiende a considerarla como divina. De ahí su tendencia panteísta, mientras que el clasicismo es esencialmente dualista. El barroquismo muestra además una vocación de movimiento y vida: su característica es el dinamismo, frente a la nota opuesta de estatismo, de reposo y reflexión, propia de todo lo clásico. Una consecuencia morfológica de ambas actitudes es la conocida oposición entre las "formas que vuelan" y las "formas que pesan" como delimitadora de ambos estilos. No hay que decir que hay culturas barrocas: el alejandrinismo, la Contrarreforma y el Fin de siglo, como las hay clásicas: la Antigüedad y el Renacimiento. Como hay también naciones clásicas tales como Grecia, Italia, Francia, y otras barrocas, Alemania y Portugal. España tiene dos vertientes: la mediterránea, todavía clásica, y la atlántica, ya barroca.

Si la contraposición clásico-barroco nos permite unificar el fenómeno artístico, a la vez que nos da la esencia de la estética de Eugenio d'Ors, el nuevo "eón" *Roma* y *Babel* cumple idéntica misión con el fenómeno político y nos da asimismo la clave de la concepción política orsiana. Roma con su imperio y Babel con el episodio de la torre bíblica y la consiguiente dispersión de la humanidad se convierten para D'Ors en símbolo de la doble categoría de unidad y diversidad. El "eón" de Roma se encarna políticamente en el Imperio y el de Babel en la Nación. El primero es expresión de la unidad humana y se realiza plenamente en tiempos de Augusto, para conocer más tarde sucesivas primaveras. El segundo es expresión de la tendencia a la dispersión y conoce también horas de triunfo en el feudalismo y el moderno nacionalismo. En el orden religioso el Catolicismo es heredero de la unidad romana, elevada en este caso a su máxima expresión por el universalismo cristiano. Pero, incluso independientemente del Cristianismo, Roma se sentía ya "católica". En este sentido le gustaba decir a D'Ors que el Catolicismo es anterior al Cristianismo. El moderno internacionalismo nace del nacionalismo y pretende sustituir artificialmente la ruptura de la unidad auténtica del Imperio. Por eso, para D'Ors, el derecho internacional, al canonizar jurídicamente la idea de Nación, lejos de favorecer el "eón" de Roma, consagra la división de Babel. Sólo en el Imperio se redimen las naciones.

Finalmente, afín a Roma y Babel, es el nuevo par del *Ecúmeno* y del *Exótero*. El primero se refiere a aquella parte de la tierra en la que vive la Cultura; el segundo a la zona de la que la Cultura está ausente. Desde un punto de vista menos geográfico y más histórico, el Ecúmeno es el grupo humano solidario en el tiempo y en el espacio que constituye la unidad de la Cultura y que por ello forma parte de la historia. Extramuros de este grupo el resto de la humanidad es calificada de "exótica" y constituye en su conjunto el Exótero. A diferencia de los eones de Roma y Babel, definidos por la idea de unidad y dispersión, los dos nuevos eones del Ecúmeno y del Exótero se caracterizan por la idea de centralidad y periferia. De ahí que el Ecúmeno se traduzca por el deseo de incorporación, al que responde el Exótero por una inicial tendencia de asimilación de lo ecuménico, a la que se sigue, después de cada fracaso, un encastillamiento en su exotismo. Históricamente, en el Imperio de Augusto coincidieron Roma y el Ecúmeno, mientras que en el Imperio británico coincidieron ecumenismo y dispersión. La colonización española en América fue un intento de incluir el Exótero en el Ecúmeno. Con ello se relaciona la situación peculiar de España en este mapa inteligible. Ningún pueblo llega a la Cultura si no se incorpora a la unidad superior del Ecúmeno, aunque sea en calidad de "marca" o zona fronteriza, en la que la permanencia

en esa dignidad exige el esfuerzo y la lucha. Esta posición de "marca" de la Cultura es la que ha correspondido siempre a España. Se comprende a partir de ahí la decidida oposición de "Xenius" a la tesis de Unamuno del "africanismo" hispano. "Ya nos va cansando ese lugar común de la España africana." Claro está, "por derecho, por dentro, todos somos africanos", no sólo los españoles. Pero justamente por ello se impone la misión de luchar para que la razón y la cultura triunfen sobre la naturaleza y la barbarie.

La visión orsiana de la historia de la cultura se consuma con su teoría de las cinco "epifanías". Lo verdaderamente decisivo en la historia no son los acontecimientos temporales, sino las constantes históricas. Una vez realizadas, ya no desaparecen más. Por eso, la consabida división de la historia universal en Edad Antigua, Media y Moderna le parece a D'Ors pobre y superficial. Frente a ella establece él su propia división, por la que el desarrollo histórico es comprendido en su realización más honda a partir de la serie gradual de revelaciones o epifanías de la conciencia humana: 1.º) La epifanía del *Hombre*, tanto en su aspecto físico como ético, llevada a término por Sócrates y los pensadores y artistas griegos; 2.º) La epifanía de la *Sociedad,* inaugurada por San Agustín en su *Ciudad de Dios* y realizada en la Edad Media; 3.º) La epifanía del *Estado,* iniciada por Dante, completada luego torcidamente por Maquiavelo y llevada a término por los grandes estados modernos; 4.º) La epifanía del *Pueblo,* promulgada por Rousseau, teorizada por Vico y Herder y llevada a la palestra política por el marxismo con la nueva etiqueta del proletariado; 5.º) Por fin, la epifanía postrera, aquella en la que nos encontramos y que constituye el valor protagónico de la sociedad actual: la epifanía de la *Cultura.* Cada una de estas epifanías comienzan en un momento dado de la historia y, aunque pueden pasar luego a un segundo plano, sus adquisiciones permanecen. Las epifanías no mueren jamás.

La Heliomaquia

Queda todavía por abrir el último gran libro de "Xenius", el libro de su vida, su lucha denodada por la luz: la Heliomaquia [29]. Se trata en el fondo de una auténtica *Aufklärung católica,* que Eugenio d'Ors desearía ver realizada en todos los frentes como síntesis de *ilustración* y *tradición.* El Catolicismo ha sido siempre en su esencia armonía de Cristianismo y clasicismo. Luteranismo y cartesianismo con su unilateralidad introdujeron la disociación entre los elementos primitivos de la síntesis. A partir de entonces los espíritus "ilustrados" se sintieron inclinados a la impiedad, mientras que los "religiosos" se refugiaban en el oscurantismo. El tan traído y llevado "problema" de España tiene ahí su verdadera raíz. A partir del siglo XVIII se realiza en España la ruptura entre tradición e ilustración. Un tradicionalismo nacionalista y castizo se vuelve de espaldas a la europeidad, mientras que un liberalismo descastado y progresista reniega de la españolidad. La solución está en una síntesis de tradicionalismo e ilustración, catolicismo y europeidad, Roma y Versalles, humanidades clásicas y ciencias exactas. Un símbolo luminoso de lo que pudo ser y no fue en la historia de España lo encuentra D'Ors en la anécdota —elevada por él a categoría— del Marqués de Pombal, educado en la Universidad "radiante de blancura y de alegría de azulejos", que los jesuítas dirigían en Evora. Por desgracia, "las dos fuerzas de organización coherente con que podía contar esta Península nuestra, siempre amenazada de prehistoria y de barbarie", en vez de colaborar entre sí, se enfrentaron despiadadamente una contra otra, y entre "pronunciamientos" ilustrados y "levantamientos" tradicionalistas llevaron el país a la anarquía. Por eso, le parece ver claro a "Xenius" que "la

condición para salir de ella está en emplearnos denodadamente en la obra que el siglo XVIII no pudo hacer y que vuelva a reunir ilustración y tradicionalismo, Francia y Roma, lo que significaba el Marqués de Pombal y el secreto que la Universidad de Evora guarda en su patio claro" [30].

Entre otros aspectos de la Heliomaquia orsiana debería indicarse al menos su lucha por la "unidad moral" de Europa en los días aciagos de la gran Guerra. Desde una España partida entre germanófilos y francófilos Eugenio d'Ors optó de nuevo por la síntesis y votó por Europa. Sus imaginadas cartas a Tina, una muchacha alemana a la que había conocido en Suiza, publicadas bajo el título *Tina i la guerra gran*, contienen una reprobación de la "guerra civil" europea y, a la vez, el sueño de una Europa nueva, una mística reconstrucción del viejo Imperio de Carlomagno, con su simbólica capital de los tres nombres: Aquisgrán, Aachen, Aix-la-Chapelle, extendido desde Colonia al Ebro. Pero es importante fijarnos sobre todo en el "problema" de España, porque importa dejar constancia de la postura intermedia y auténticamente "armónica" de Eugenio d'Ors entre el "africanismo" de Unamuno y el "europeísmo" a ultranza del joven Ortega. "Xenius" se distingue además de Ortega por su acendrada latinidad, por su afirmación del *Fiat* latino frente al *Werden* germánico, por su exaltación de la "madurez" mediterránea frente a la "puerilidad" nórdica. Si con relación a Ortega cabe hablar en Eugenio d'Ors de distinción, con relación a Unamuno se da una auténtica oposición. Esta oposición se encuentra en la misma raíz de ambos pensadores —al "sentimiento trágico" de la vida del vasco opone el catalán una filosofía centrada en la ecuación "Alegría, metafísica"... "Para mí, con nombres distintos, la misma cosa"— [31], pero se manifiesta en su ideal de la vida y ha encontrado una expresión plástica en los dos símbolos de Don Quijote y Ulises. "Que nuestro héroe nunca sea el héroe bárbaro, un Tristán o un Don Quijote, los de la salvación en la ruina, sino un Ulises, el de la victoria final tras la prueba larga; el que no rehusó a la tarea el último toque de pulgar, que la deja como modelada estatua, ya perfecta e intangible ante la eternidad" [32]. Pero no es preciso acudir a Ulises para ilustrar la oposición entre Unamuno y D'Ors. Esta se manifiesta llamativamente en la creación más original del joven "Xenius": su famosa Bien Plantada. ¡Qué contraste entre el Don Quijote unamunesco, el "caballero de la fe loca", tocado de "la locura de no morir" y enfermo de "morriñas de eternidad", que libra a unos facinerosos sólo porque iban "presos de por fuerza y no de voluntad" y arremete sin miedo contra unos molinos de viento para curarnos del miedo que nos hace caer de hinojos ante los "desaforados gigantes" de la mecánica y la técnica, y la Teresa orsiana, tan juiciosa, serena y genial, que parece "la misma eternidad hecha bella apariencia y gozoso momento"; mujer fuerte, a la vez "tan señora" y "tan pueblo", con una pujanza hecha para el orden y no para el desorden, rodeada de cosas sencillas y esenciales: la Iglesia, las niñas que juegan cantando, la colina baja y tranquila, la blanca alquería, el carro que reposa junto al árbol y, sobre todo, el molino de viento, "máquina que trabaja y juega", de "cabeza loca", pero infatigable voltear, y el barco de vela en el que "nada hay que sea inútil, pero tampoco inelegante"! El propio Unamuno ha hecho todavía más patente la diferencia al diseñar, en réplica a la Teresa de "Xenius", nada menos que un retrato exaltado de la misma Teresa de Jesús. A la catalana "dulcísima" se contrapone de nuevo la castellana ardiente y mística; a la que dice al mendigo que hoy no es día de limosna y que vuelva el martes, la otra cuya religión es "antieconomía", "antiestética" y "pasión irracional"; a la Teresa "conmensurable, categórica, filosófica, helénica", la otra Teresa "inconmensurable, anecdótica, histórica, ibérica", símbolo no de una "idealidad" o una "academia", sino de una "realidad" o de un "pueblo" [33]. Sin duda, "dos posi-



Busto de Miguel de Unamuno, por Victorio Macho.

Eugenio d'Ors, «Xenius», en sus años barceloneses (1916).



Autorretrato y firma de Eugenio d'Ors (y retrato, hecho también por Ors, de Rafael Zabaleta, el pintor, con la firma de éste). Colección particular, Barcelona.



José Ortega y Gasset, dibujo de Ignacio Zuloaga.



Javier Zubiri.



Pedro Laín Entralgo.



José Ferrater Mora.



José Luis Aranguren.



bilidades extremas", unilaterales ambas, del ser español[34]. Pero sería injusto dar carta de ciudadanía a la "España profunda" de Miguel de Unamuno y negársela a la "España superficial" de Eugenio d'Ors.

Eugenio d'Ors se muestra a lo largo de toda su obra como un "espíritu avizor y tempranamente madrugador"[35]. El problema que en 1921 sería definido por Ortega como "el tema de nuestro tiempo" es formulado y resuelto por D'Ors muy tempranamente y con un gran sentido histórico. Su "razón concreta" no está muy lejos de la "razón vital" de Ortega, con la ventaja sobre este último de que su intento de integrar la razón en la vida mantiene intacto el primado de la razón. El intelectualismo de D'Ors, su sutil conceptismo, su frío esteticismo han hecho que una obra, tan exacta y puntual en su época, resultase demasiado pronto "anacrónica" a los ojos de las jóvenes generaciones. En verdad, "todo pasa. Pasan pompas y vanidades. Pasa la nombradía como la oscuridad... Una sola cosa te será contada —le ha sido ya contada a Eugenio d'Ors—, y es la Obra-bien-hecha".

III: JOSE ORTEGA Y GASSET

Junto al vasco Unamuno y al mediterráneo D'Ors, que llevan al pensamiento español el impulso de la periferia, Ortega representa al hombre del centro. Su vida y su obra tendrían por escenario —salvo excepciones circunstanciales— la capital de España. Esta circunstancia, junto al hecho de su largo magisterio filosófico (Ortega fue desde muy joven catedrático de metafísica, mientras que Unamuno lo fue sólo de griego y D'Ors no logró entrar en la docencia universitaria) y al carácter peculiar de su pensamiento (más técnico y menos personal que el de Unamuno y D'Ors), explica la mayor irradiación del filósofo madrileño, en torno al cual se constituyó muy pronto —hecho nuevo y casi milagroso en nuestra reciente historia intelectual— una floreciente "escuela" filosófica.

Ortega y su circunstancia

Existe, como es obvio, una correlación entre la filosofía y el hombre que filosofa, correlación que suele expresarse con la conocida fórmula de Fichte: "Qué clase de filosofía se tiene, depende de qué clase de hombre se es". A esta observación del idealista germano, Ortega añadiría, con una buena dosis de realismo hispano, que existe también una correlación entre la filosofía y la circunstancia del hombre que filosofa, como existe entre esta circunstancia y el mismo hombre. En todo caso, esta correlación se da en el caso de Ortega. El pensador madrileño no sólo concibe en buena medida a la filosofía como "filosofía de la circunstancia", sino que su misma filosofía es en más de un aspecto una "filosofía circunstancial". Se impone, por tanto, antes de estudiar la "filosofía" de Ortega[1], echar primero un vistazo a su "biografía", es decir, a las "circunstancias" de su vida que estimularon y determinaron su peculiar vocación filosófica[2].

José Ortega y Gasset nace, en 1883 —un año después que Eugenio d'Ors—, en el Madrid alegre y ficticio de la Restauración. Su padre, José Ortega Munilla, y su abuelo materno, Eduardo Gasset, eran periodistas de oficio y vocación. Refiriéndose a la circunstancia de su nacimiento, Ortega dirá años después que tuvo lugar en una "rotativa" —los talleres de *El Imparcial* ocupaban entonces la planta baja de su casa—, presagiando así su peculiar vocación de escritor que llevaría la filosofía al periódico.

El joven Ortega hizo brillantemente sus estudios de bachiller en el Colegio jesuita de Miraflores de El Palo, junto a Málaga. La carrera universitaria de Filosofía y Letras, comenzada también con los jesuitas en Deusto, la terminó en la Universidad de Madrid, en la que se doctoró en 1904 con una tesis sobre "Los terrores del año mil". De estos años de estudio en España Ortega nos ha transmitido un recuerdo poco favorable. La pedagogía jesuita le parecerá más tarde triste, negativa e intelectualmente incapaz [3]. La Universidad española de la época le merecerá el calificativo de "Universidad fantasma" [4]. Y, en general, él mismo se incluirá en el grupo de aquellos que "no han tenido maestros" y poseen el valor de confesarse que "no han aprendido en español apenas nada que les haga más delicados, más inteligentes ni más virtuosos" [5]. Un recuerdo grato le queda con todo a Ortega de su muchachez colegial en el mediodía magnífico: la luz. Él mismo se referirá a estos seis años en los que fue "emperador dentro de una gota de luz, en un imperio más azul y esplendoroso que la tierra de los mandarines" [6]. Acaso se haya pasado demasiado por alto esa experiencia juvenil de la luz. El hecho es que el futuro filósofo asociará a la característica vitalidad española un afán superior de claridad. Los dos rasgos fundamentales del pensador Ortega serán su amor a la vida y su exigencia de luz [7]. Amor a la vida humana individual e histórica en su libre, exuberante y lujoso despilfarro. Si el pensamiento de Unamuno fue una "meditación sobre la muerte", el de Ortega será contrariamente una "meditación sobre la vida". Pero este amor a la vida no tiene en Ortega nada de vitalismo irracional. Al contrario, se asocia desde el primer momento a un gran deseo de luz y de claridad racional. El filósofo Ortega proclamará que el hombre "tiene una misión de claridad sobre la tierra" [8], y encontrará la raíz de su propia vocación de pensador en un "afán de claridad sobre las cosas" [9]. Y pese a su germanismo intelectual y su futuro rechazo de la contraposición: "nieblas germánicas-claridad latina" por esta otra: "cultura de profundidades-cultura de superficies" [10], Ortega seguirá siendo un latino de ojos abiertos y mirada concreta y definida, un pensador, simbolizado por las dilatadas pupilas del búho, que se llamará a sí mismo "el espectador" y no se apartará jamás de su firme convicción de que "la claridad es la cortesía del filósofo".

En 1905 —circunstancia decisiva en la ruta mental de Ortega— nuestro joven doctor marcha hacia Alemania. Dos años de vida universitaria en Leipzig, Berlín y, sobre todo, Marburg. La pequeña ciudad gótica junto al manso río oscuro, ceñida de colinas cubiertas por entero de claros hayedos y negros abetales, quedará grabada para siempre en la memoria de Ortega. Aquellas discusiones sobre Platón o Kant con compañeros de la talla de Nicolai Hartmann, Paul Scheffer o Heinz Heimsoeth, muchas veces a media noche sobre el camino nevado o bajo el cielo estivo rutilante de estrellas rubias e inquietas... [10 bis]. Marburg significa para Ortega su nacimiento definitivo para la filosofía. En efecto, el saber filosófico que llevaba de España era mínimo, si se exceptúa el krausismo ambiental y unas lecturas del "tórrido" Nietzsche, que Ortega hizo en Madrid por recomendación de su amigo Ramiro de Maeztu. En Berlín enseñaba Dilthey, un filósofo con porvenir, incluso en el itinerario ideológico orteguiano, pero que entonces pasó inadvertido al joven español. Ahora en Marburg se encuentra con una "escuela" en todo su vigor y en un momento, ya casi el postrero, de vigencia: el neokantismo. El jefe de la escuela de Marburg era Hermann Cohen. A su alrededor, como astros menores, pero nada vulgares, Paul Natorp, Karl Vorländer y Ernst Cassirer. La filosofía dominante en Marburg era la kantiana, convertida en saber profesoral. "Marburg, recordará Ortega, era el burgo del neokantismo. Se vivía dentro de la filosofía neokantiana como en una ciudadela sitiada en perpetuo ¡Quién vive...! En Marburg se leía sólo a Kant y, previamente traducidos al kantismo, a Platón, a

Descartes, a Leibniz" [11]. Ortega tendrá trabajo en perforar los muros de esta ciudadela y "salir de su estrechez hacia alta mar" [12]. Pero la disciplina intelectual de Marburg fue importante para su espíritu: orientó su pensamiento hacia los problemas gnoseológicos y le ofreció un método estrecho, pero riguroso, de filosofar. Al volver a España del corto pero decisivo peregrinaje intelectual a Alemania, Ortega, a diferencia de su predecesor Julián Sanz del Río, no traerá como bagaje una *filosofía* trasnochada, sino una *actitud filosófica*, un afán de saber racional y un vivir desde el nivel de la filosofía [13].

Una cosa se le había perdido entretanto al joven Ortega en estos años de formación intelectual: la fe católica en la que había sido educado. Esta circunstancia de su biografía interior tiene, como es comprensible, decisiva importancia en la génesis del pensamiento de Ortega. Por ello es inevitable ocuparnos de ella por unos instantes. Al revés de lo que sucede en el caso similar de Unamuno, no hay noticia en Ortega de una "ruptura" o "crisis". Por ello Marías, más que de "conflicto", habla de "evaporación". La fe de Ortega no fue en el plano humano lo suficientemente fuerte para mantenerse a la intemperie [14]. Esto no quiere decir que no puedan aducirse motivos que expliquen esta lenta disolución del mundo religioso de la infancia. Díaz de Cerio los cree encontrar en el intelectualismo antidogmático de Ortega, agudizado atrozmente a raíz de su experiencia alemana, al identificar el saber con el saber científico, con lo que la religión queda referida al nivel inferior del sentimiento [15]. En todo caso, el problema se remonta a los primeros años de la Universidad. Al escribir su tesis doctoral, Ortega siente ya su fe adormecida y habla significativamente de la propia generación como de hombres venidos a menos y que tienen sólo una "fe exigua". Luego, en sus primeros escritos, es difícil ya encontrar una actitud religiosa positiva. No es necesario esperar a que Ortega se confiese públicamente acatólico. En rigor, aparece en público desde el primer momento al margen de la religión tradicional. Sin embargo, sería falso tener sin más a nuestro filósofo por arreligioso. Al contrario, Ortega siguió preocupado por la religión, a la que considera como uno de los grandes valores humanos. En 1908, recién vuelto de Alemania, Ortega lee *El Santo* de Fogazzaro y siente que se le renuevan sus cenizas místicas. Naturalmente, la actitud de Ortega es desde el punto de vista de la ortodoxia sobradamente ambigua. La lectura de un libro modernista le hace sentir "emoción católica" y le lleva a soñar en un "catolicismo del futuro", en el que él mismo cupiera. "Si tal fuera el catolicismo, ¿no podríamos nosotros ser también algún día católicos?" [16] Pero lo decisivo aquí es el aprecio que Ortega muestra del valor religioso. "Yo no concibo que ningún hombre, el cual aspire a henchir su espíritu indefinidamente, pueda renunciar sin dolor al mundo de lo religioso; a mí al menos me produce enorme pesar sentirme excluido de la participación en este mundo" [17]. Y su confesión paladina, junto con la insuficiencia de la ciencia, de que lo religioso constituye el latir más íntimo de las cosas: "Porque lo cierto es que sublimando toda cosa hasta su última determinación, llega un instante en que la ciencia acaba sin acabar la cosa; este núcleo transcientífico de las cosas es su religiosidad" [18]. Es menester, pues, rechazar la idea corriente de un Ortega religiosamente frío y escéptico. El apartamiento del cauce religioso normal dará a su pensamiento un sentido inmanente y mundano. Falto del alimento religioso, la pasión de Ortega se volcará sobre el problema de España. Pero al correr de los años la ceniza de la infancia se reanimará y las referencias a temas religiosos, incluso cristianos, se harán en sus obras más frecuentes y entrañables, sobre todo en sus últimos años.

A los tres años de su vuelta de Alemania, en 1910, Ortega, novel filósofo de veintisiete años, obtiene la cátedra de Metafísica de la Universidad Central. Junto a la circunstancia alemana es ésta la otra circunstancia importante de su

biografía filosófica. Durante más de un cuarto de siglo Ortega introducirá a la filosofía desde su cátedra de Madrid a las jóvenes generaciones españolas. Su influencia y su prestigio intelectual es incomparable: Ortega no es para sus discípulos un simple profesor, es sencillamente "el maestro". Y no sólo para sus discípulos. En torno a Ortega, un grupo selecto de profesores y alumnos: M. G. Morente, J. Gaos, X. Zubiri, J. Marías, M. Zambrano, L. Recasens Siches, M. Granell, P. Garagorri, hacen de la Facultad de Madrid una auténtica "escuela" filosófica. Ortega se convierte sin exageración en "Preceptor Hispaniae". Sus continuos escritos, la "Revista de Occidente" por él fundada y que se sitúa pronto culturalmente entre las primeras de Europa, la labor ingente de un grupo de traductores que él dirige y que introducen en España los frutos más granados del pensamiento germano (Freud, Spengler, Hegel, Husserl. Brentano, Rickert, Simmel, Uexküll. Scheler, Huizinga, Dilthey, Keyserling, Weber, Heidegger, etc.) forjan intelectualmente la faz de España. Podrá discutirse el *sentido* de la obra orteguiana, pero su *magnitud* es evidente. Sin Ortega los españoles no seríamos hoy culturalmente los mismos.

Las restantes circunstancias de la vida de Ortega, incluida su actividad política, tienen ya menos significación filosófica. En definitiva, la acción política de Ortega, aunque eficaz en el momento del tránsito de la Monarquía a la República, le ocasionó sólo sinsabores y desengaños. El filósofo que un día gritara *Delenda est Monarchia!* [19], se sentirá obligado poco después a reclamar la necesidad de rectificar el "perfil agrio y triste de la República" [20]. La guerra civil le llevará al extranjero al margen de las dos Españas en lucha. En 1945 volverá a Madrid, donde fundará con su discípulo Julián Marías un "Instituto de Humanidades". Pero el horizonte español ha cambiado demasiado para que Ortega vuelva a ser el que había sido. Los últimos años del filósofo, jalonados por una serie de muestras de aprecio exterior, se vieron apesadumbrados por este insuficiente eco interior. En realidad, la obra de Ortega, pese a su vistosa modernidad, tenía más de un aspecto conservador que las nuevas generaciones, con su inquietud reformista, no tardaron en advertir. Al morir Ortega, el 18 de octubre de 1955, se cerraba definitivamente una importante etapa del pensamiento español contemporáneo.

El escritor y el pensador

Ortega forma parte sin duda ninguna de aquella parva gavilla de escritores de raza que han dado a las letras hispanas una especie de segundo "Siglo de Oro". Para el lector habituado a la filosofía corriente, Ortega sorprende y desconcierta. Sus obras no tienen nada de abstruso y pesado. En ellas se evidencia ciertamente al pensador, pero a un pensador *sui generis* que piensa a partir de cualquier cosa. El paisaje de Castilla o de Andalucía, las fuentecillas de Nuremberg, la sonrisa de la Gioconda, la caza, el marco de un cuadro, el "flirt" o el juego de golf le sirven a Ortega de trampolín para elevarse a sus meditaciones filosóficas. Sus obras abordan los temas más varios, históricos, literarios, artísticos, sociológicos, junto a los estrictamente filosóficos. Pero aun prescindiendo de esta riqueza temática, incluso en los trabajos de orientación y sentido más filosófico, Ortega no se olvida jamás del gran escritor que lleva dentro. Su estilo asocia una gran *claridad* de expresión con una extraordinaria *plasticidad*, todo ello salpicado de una dosis de *ironía* y envuelto en un inconfundible *lirismo*. El instrumento de esta estilística —a veces un tanto manierista— es la metáfora. Ortega no es sólo un maestro consumado en su uso, sino también su teórico. La metáfora adquiere en su pensamiento un peculiar significado filosófico al convertirse de puro "medio de expresión" en "medio

esencial de intelección"[21]. Ortega cree imprescindible el uso de la metáfora en filosofía para poder pensar ciertos objetos difíciles. Sólo ella permite dar forma y existencia separada a los pensamientos más abstractos. Además, el universo humano "está construido con metáforas"[22]. Empeñarse en suprimir las metáforas de la vida o de la historia sería destruir el subsuelo en que descansa nuestra propia realidad.

La peculiar vocación de Ortega se patentiza también en el género literario de sus escritos. En ellos no se encuentran representados ni la poesía, ni la novela, ni el drama, sino única y exclusivamente el artículo periodístico y, sobre todo, el *ensayo*, es decir, un género literario en el que el pensamiento puro se ha encarnado en una forma estilísticamente elaborada. Ortega es un maestro consumado del ensayo. En él encontró el estilo peculiar de expresión que correspondía a su estilo de pensamiento. En rigor, Ortega no escribió sino ensayos. Sus escritos, incluso aquellos que por su tamaño debieran considerarse libros, son en el fondo colecciones de ensayos, que difieren del libro por su esencial inconclusión. Esto vale tanto de las obras que jalonan la evolución intelectual de Ortega, como son las *Meditaciones del Quijote* (1914), *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Historia como sistema* (1936-41) e *Ideas y creencias* (1940), como de aquellas que recogen sus ideas político-sociológicas, tales como *España invertebrada* (1921) y *La rebelión de las masas* (1930), e incluso de sus dos obras póstumas aparentemente más sistemáticas, como *El hombre y la gente* (1957) y *La idea de principio en Leibniz* (1958). Como anota Marías, "Ortega nunca logró escribir un libro tal como sentía que hubiera debido ser"[23]. Le faltó para ello un temple más ascético y menos vulnerable a la voluptuosidad de los temas que, de todos lados, distraían su atención y le impedían terminar lo que había comenzado.

Este proceder, inhabitual entre filósofos, hace inevitable la pregunta sobre el carácter esencial de la obra orteguiana. ¿Se trata en el fondo de una obra de índole literaria, aunque se ocupe de temas filosóficos, o de una obra filosófica que se encubre en un ropaje literario? Las opiniones de los críticos son divergentes. Un grupo notable de autores deniegan a Ortega total o parcialmente el carácter de filósofo. V. Carro llama a Ortega "pensador y literato siempre, nunca filósofo"[24]. J. Sánchez Villaseñor nos habla del "frívolo mariposear" de su pensamiento y subraya su carencia de sistemática metafísica y su originalidad meramente literaria y formal[25]. J. Iriarte define su obra como una "filosofía de la dispersión" y ve a su autor "más que periodista", pero "menos que sistemático"[26]. En el otro extremo, los discípulos más afectos a Ortega exaltan el vigor y la originalidad de su filosofía. L. Recasens Siches ve en Ortega "al autor de la más profunda novedad filosófica de nuestro tiempo" como superador del idealismo y del realismo y creador de la metafísica de la razón vital[27]. M. Zambrano le atribuye la "condición del pensamiento filosófico", el poder de crear el orden y de moverse en un horizonte universal, de suerte que "de cualquier tema que hablara hacía filosofía"[28]. Y J. Marías define simplemente a Ortega como "uno de los pensadores más sistemáticos que han existido"[29] y "máximo filósofo español"[30]. Como suele acontecer en casos semejantes, entre ambas posturas extremas no faltan opiniones intermedias. Así, C. París reconoce que en Ortega hay una filosofía, aunque "embrionaria y mutilada"[31]. J. Ferrater Mora no duda del valor filosófico de Ortega, ni de la interna coherencia de su pensamiento, aunque, en vista de la variedad de temas e intereses intelectuales orteguianos, prefiere hablar de "sistema abierto"[32]. J. Larrain subraya la originalidad y unidad de la intuición filosófica de Ortega, pero echa de menos un mayor esfuerzo de método y sistematización, que liberase al pensamiento orteguiano de su aspecto fragmentario e inconcluso[33].

En realidad no puede denegársele a Ortega con justicia el título y carácter de filósofo. En su vasta obra hay muchas páginas que quieren ser y son filosóficas. Y en más de una ocasión, en *El tema de nuestro tiempo, Historia como sistema* y, sobre todo, en sus dos obras póstumas, *El hombre y la gente* y *La idea de Principio en Leibniz,* Ortega ha demostrado que sabía y podía hacer filosofía [34]. Pero es verdad también que ni siquiera en estas obras mayores utiliza Ortega comúnmente los procedimientos habituales entre filósofos y que falta en ellas el rigor metódico, y el vigor sistemático que canonizan, en la opinión común, a los grandes pensadores.

Esta situación paradójica de un filósofo, que renuncia a las técnicas de su oficio, requiere una explicación. El propio Ortega nos remite para ello a la circunstancia española. En los primeros años de su actividad intelectual, en *Las Meditaciones del Quijote,* Ortega se considera a sí mismo "profesor de filosofía *in partibus infidelium*" [35]. Antes de enseñar la filosofía a estos "infieles", había que "convertirlos" previamente a ella. España padecía un *déficit* de orden intelectual. Los españoles no estaban filosóficamente "a la altura de los tiempos". Ajenos a la filosofía, había que llevarles la filosofía allí donde ellos estaban: en la charla amistosa, en el periódico, en la conferencia. "Era menester, dirá Ortega, seducir hacia los problemas filosóficos con medios líricos" [36], atraer al español "hacia la exactitud de la idea con la gracia del giro" [37]. De ahí el propósito de Ortega de "llevar la filosofía al periódico [38] y de realizar, como él mismo dice, "la involución del libro hacia el diálogo" [39]. Pues el *logos,* desde el punto de vista del prójimo, es *diálogos*: *argumentum hominis ad hominem.* En el caso de Ortega, diálogo del profesor de filosofía con sus novicios celtibéricos. Escoger otro proceder hubiera sido carecer de "altruismo intelectual" [40].

Hoy, después de medio siglo de acción intelectual de Ortega, vemos con mayor claridad las ventajas e inconvenientes de esta opción. Lo que su pensamiento ganó en influencia, lo perdió en profundidad. Además, el ejemplo de Ortega arrastró a muchos jóvenes intelectuales hacia el ensayo brillante, desviándoles acaso de la seria y difícil labor creadora. El propio Ortega sintió en carne viva las consecuencias de su elección. Al comienzo encuentra su delicia y su ironía en el hecho de que sus críticos "no saben si soy filósofo o poeta" [41]. Más tarde comprueba amargamente que nadie le lee a fondo y que distraídos los lectores "por mis imágenes han resbalado sobre mis pensamientos" [42]. No es fácil conciliar seriedad filosófica y seducción literaria, o como decía Ortega, la gracia del giro y la exactitud de la idea. De hecho, en el caso de Ortega la "gracia" se logra muchas veces a costa de la "exactitud". En Ortega, filósofo y escritor, la vocación de escritor se sobrepuso demasiado a la de filósofo.

Las etapas de un pensamiento

El pensamiento de Ortega y Gasset, filósofo de la vida y de la historia, es lo más contrario de un bloque compacto y cerrado: es una realidad viva que tiene inevitablemente su propia historia. Antes de presentar este pensamiento en su estructuración sistemática, se impone conocerlo previamente en su desarrollo histórico.

La ruta mental de Ortega discurre por tres etapas, jalonadas por estas dos fechas decisivas: 1914 y 1923 [43]. La primera etapa significa la *preparación,* la segunda la *maduración,* la tercera la *madurez* del pensamiento orteguiano.

Durante la etapa juvenil de preparación (1902-1914) el pensamiento de Ortega pasa de la fugaz influencia de Nietzsche a la sólida y duradera influen-

cia de Kant. La juventud filosófica de Ortega viene definida por una lucha titánica por evadirse de la cárcel kantiana. El congénito realismo hispano coloca al joven Ortega frente al idealismo kantiano con una actitud de aceptación acompañada de repulsa. "Durante diez años, escribirá Ortega en 1924, he vivido dentro del pensamiento kantiano; lo he respirado como una atmósfera y ha sido a la vez mi casa y mi prisión... Con gran esfuerzo me he evadido de la prisión kantiana y he escapado a su influjo atmosférico" [44]. Este esfuerzo de Ortega por liberar su pensamiento del estrecho idealismo racionalista de Kant y sus epígonos neokantianos para entregarlo al abrazo amplio y seductor de la vida, es palpable en el ensayo *Adán en el Paraíso* (1910) y culmina victoriosamente en *Las Meditaciones del Quijote* (1914). Este importante ensayo nos presenta ya a un Ortega fuera de la "prisión kantiana" y en contacto con las "circunstancias" inmediatas del vivir. La vida, mi vida concreta de cada día, se convierte filosóficamente en la realidad primaria y fundamental, y la vieja e imperiosa razón se concibe como una simple función de la vida. El pensamiento de Ortega ha encontrado ya su propio camino.

Las ideas esbozadas en las *Meditaciones del Quijote* van madurando lentamente en la mente de Ortega durante los siete largos años que constituyen la segunda etapa de su evolución intelectual (1914-1923). Al final de la etapa otra obra importante recoge el resultado de este desarrollo. Me refiero al *Tema de nuestro tiempo* (1923). Ortega ha logrado una postura media entre racionalismo y vitalismo: El raciovitalismo. Un día, en las plazuelas de Atenas, Sócrates descubrió la razón. Ortega descubre ahora la razón vital. La misión de Ortega es en cierto sentido opuesta a la de Sócrates. Éste percibió la línea en que comienza el poder de la razón; Ortega percibe la línea en que termina. "El tema de nuestro tiempo es someter la razón a la vitalidad... La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital" [45]. Al mismo tiempo Ortega ha alcanzado definitivamente la vida en su condición metafísica de "realidad radical". La vida, mi vida humana, como base y fundamento, para mí, de todo ser. Vida que no es opaca, sino lúcida, que lleva consigo la pregunta y el afán de respuesta. En suma, vida que es ella misma razón, "razón vital".

En su larga y postrera etapa de madurez (1924-1955) el pensamiento de Ortega desarrollará en todas las direcciones los gérmenes contenidos en su peculiar "intuición" filosófica. La vida continuará funcionando como razón y permanecerá siendo la realidad radical. Pero la visión orteguiana de la vida se enriquecerá con nuevos y sugerentes aspectos. En *Dilthey y la idea de la vida* (1933-34), en coincidencia y oposición con el recién descubierto pensador germano, subraya el sentido histórico de la vida, pero acentuando a la vez su carácter racional. Ortega se esfuerza ahora por salvar la razón en la historia, como antes había pretendido salvar la razón en la vida. Más tarde, en *Goethe desde dentro* (1933) y, sobre todo, en *Historia como sistema* (1936-1941) e *Ideas y creencias* (1940), Ortega, insistiendo en su idea de la "razón histórica", desarrolla, en consonancia con Heidegger, una visión dinámica y dramática de la vida, considerada ahora como lucha y contienda del "yo" con el "mundo", como "problema" y "faena", como un "hacerse" libre del hombre en su necesario "quehacer" con las cosas. Las obras últimas de Ortega no aportarán ya ninguna novedad esencial. Ortega insiste en su concepción fundamental de la vida como realidad radical. Sólo que, en consonancia con su propia biografía, el filósofo subraya ahora con mayor énfasis si cabe el carácter individual y solitario de la vida humana. La vida es en definitiva soledad, "soledad radical". Con ello estamos en condiciones de exponer, sin traicionarlo, en forma sistemática el núcleo central de esta orteguiana *meditatio vitae*.

Ni idealismo ni realismo

El primer paso de Ortega en el camino de la filosofía consiste en una superación de la alternativa idealismo-realismo [46]. La discusión entre los dos términos de esta alternativa había constituido el quehacer filosófico más importante durante la larga etapa histórica de la modernidad, iniciada por Descartes y consumada por Kant y los grandes idealistas. Expuesta la antinomia burdamente y con una gran imprecisión, podría definirse en estos términos: al realismo que ponía el énfasis en el ser en las cosas, contestaba el idealismo colocando el énfasis en el yo. Lo único seguro es el yo. Las cosas nos son necesariamente inseguras. Más aún, no son, sino en cuanto yo las pienso o percibo. Su ser no es originario, sino derivado del yo.

Ortega, cuya educación en el idealismo no le hizo perder jamás el arraigo en las realidades más pequeñas y cercanas de la vida, quiere superar la vieja alternativa con un punto de vista que se apropia lo que, a su modo de ver, había de verdadero en las dos posturas en lucha. No puedo hablar de cosas sin yo, como el realismo ingenuo: en definitiva yo no puedo saber de las cosas, sino en cuanto me las encuentro en el seno de mi vida. Pero tampoco puedo hablar de yo sin cosas, como el idealismo: yo no me encuentro jamás solo, sino siempre viviendo con las cosas y haciendo algo con ellas. Ni el yo sin las cosas, ni las cosas sin yo. El auténtico ser, el fundamento inconcuso, la realidad radical es este quehacer del yo con las cosas que llamamos vida.

Ortega dio pronto a su intuición primigenia una doble formulación. La primera se encierra en la metáfora "Adán en el paraíso". La historia bíblica le sirve a Ortega de imagen que expresa plásticamente su concepción de la vida. "Cuando Adán apareció en el paraíso, como un árbol nuevo, comenzó a existir eso que llamamos vida. Adán fue el primer ser que, viviendo, se sintió vivir. Para Adán la vida existe como un problema... Adán en el paraíso es la pura y simple vida, es el débil soporte del problema infinito de la vida... ¿Quién es Adán? Cualquiera y nadie personalmente. ¿Dónde está el paraíso? ¿El paisaje del norte, o del mediodía? No importa: es el escenario ubicuo para la tragedia inmensa del vivir" [47]. Ortega forcejea todavía con el idealismo. La vida de que aquí habla Ortega es todavía demasiado vagamente la vida universal. Pero quien se acerca a la metáfora juvenil desde el futuro pensamiento del filósofo, no puede menos de ver en ella un esbozo del tema central de su filosofía: la correlación del yo con el mundo. Adán representa la tragedia del vivir humano; el paraíso, su escenario [48].

La segunda formulación se encuentra en la definición famosa: "Yo soy yo y mi circunstancia". Ortega quiere expresar en esta fórmula que el yo no es nunca un yo aislado, sino integrado en un contorno, y que este contorno tiene para él un sentido esencial. El yo es inseparable de las cosas y sólo lo conocemos en su totalidad cuando lo descubrimos en relación con las cosas que le rodean. Todo esto concreto e inmediato que no soy yo, pero se encuentra a mi alrededor y en cierto sentido forma la otra mitad de mi persona, es la circunstancia. Por eso podía decir Ortega: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" [49]. Para desvelar el sentido plenario de mi yo y ser plenamente yo mismo, no puedo prescindir de la circunstancia. "En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre" [50].

Hacia una filosofía de la realidad radical

En el fondo de estas fórmulas se esconde ya el hallazgo central del pensamiento de Ortega: el descubrimiento de la vida como realidad radical. En efecto, al buscar con todo rigor cuál es el dato fundamental e indubitable, sobre el que levantar el edificio de mis certezas, me encuentro que hay un hecho primario y radical, que se pone y asegura a sí mismo: este hecho es mi propia vida.

Sería erróneo interpretar esta afirmación de la vida como realidad radical en el sentido del pensamiento clásico o del pensamiento cartesiano. Ello significaría volver a la alternativa realismo-idealismo, que Ortega ha pretendido superar. Decir que la vida es la realidad radical no es convertirla en el *Absoluto* fundamento de todo ser (realidad radical en sentido metafísico-ontológico), ni en el *cogito* fundamento de todo conocer (realidad radical en sentido metafísico-gnoseológico), sino que es sólo afirmar que, para mí, todo radica en mi vida. Aun en el caso que lo real sea anterior y superior a mí, no tiene realidad para mí, si no está radicado en mi vida. El mismo Dios, si existe, no tiene sentido para mí, sino en cuanto se manifiesta de algún modo en el seno de mi vida. "Entendemos por realidad radical, escribirá taxativamente Ortega, no la única, ni siquiera la más importante, y, ciertamente, no la más sublime, sino lisa y llanamente aquella realidad primaria y primordial en que todas las demás, si han de sernos realidades, tienen que aparecer y, por tanto, tener en ella su raíz o estar arraigadas" [51]. En este sentido humilde, pero incontrovertible e indubitable, la realidad radical es sólo la vida humana, es decir, la de cada cual, y, por supuesto, para mí siempre y sólo la mía. El yo que la vive y el mundo en que ese yo vive me son patentes y presentes. Y todo ello, ser yo el que soy y ser ese mi mundo y mi vivir en él, son cosas que me acontecen a mí y sólo a mí en la realidad radical —soledad radical— de mi vida [52].

En torno a esta concepción de la vida se estructura el edificio del pensamiento de Ortega. En gnoseología la vida será la fuente de una nueva actitud cognoscitiva: el racio-vitalismo perspectivista. En ontología la vida será la realidad básica y ocupará, como tal, el centro de la meditación filosófica. En ética la vida se convertirá en la clave de un descubrimiento valorativo llamado a dirigir la conducta humana [53].

Aspecto gnoseológico: el racio-vitalismo perspectivista

El pensamiento de Ortega constituye un intento de superar la vieja polémica racionalismo-vitalismo desde una postura nueva e inédita: el racio-vitalismo. Las dos actitudes antinómicas partían de la antítesis verdad y vida. La verdad es una e inmutable. La vida es múltiple y variable. El racionalista salva la verdad a costa de la vida. La verdad ha de ser la misma para todos. Pero para ello el hombre ha de dejar de ser el ente real que es, con su vida individual y huidiza, llena de insospechadas peripecias históricas, para convertirse en ente racional, razón pura que trabaja *more geometrico* sobre un mundo reducido a un esquema lógico. El vitalista, en cambio, salvaba la vida a costa de la verdad. El hombre es una vida individual, esencialmente movediza e incomunicable. En consecuencia, le es imposible conocer "la" verdad. La verdad como tal no existe. Cada hombre posee "su" verdad, en consonancia con la condición de su propia vida.

Ortega no se siente a gusto en ninguna de las dos posiciones antitéticas. La vida y la historia no pueden ni deben regirse por principios como las matemáticas: ello supondría convertirlas en algo muerto e inerte. Pero tampoco

pueden renunciar a la verdad sin convertirse en algo ilusorio y absurdo. El racionalismo es una actitud estrecha y ruda. El vitalismo escéptico es una teoría suicida. No queda sino mantener lo que hay de plausible en ambos, a la vez que se remedian sus complementarias insuficiencias. Esto es justamente lo que pretende el racio-vitalismo.

La nueva postura parte del punto de vista de que el dilema verdad-vida es un dilema anticuado. La verdad, si quiere existir, ha de ser vital y echar raíces en nuestra vida espontánea e histórica. Y la vida, a su vez, si quiere subsistir, ha de ser racional, no individualidad ciega, sino trascendencia lúcida que se ilumina a sí misma y a las cosas que le rodean. Ambas exigencias se realizan en la teoría orteguiana de la "razón vital". Se trata en ella de armonizar racionalidad y vitalidad. La razón es una adquisición eterna. Pero no puede permitirse que, convertida en razón pura, suplante a la vida. Pues no hay tal razón pura. La razón "es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria" [54]. Lejos de poder substituir a la vida ha de arraigar en ella y nutrirse de ella. "La razón es sólo una forma de función de la vida" [55]. Lejos de situarse contra la vida, ha de supeditarse a ella y a sus necesidades biológicas. El "tema" del pensamiento de Ortega consiste en someter la razón a la vitalidad, en convertir la "razón pura" en "razón vital" [56].

Pero la vida humana se mueve siempre en el horizonte de la historia. La vida es esencialmente movimiento y, como tal, historia. Cada vida viene definida no sólo por lo que es, sino por todo lo que ha sido y le ha tocado vivir: el ámbito de la vida incluye la historia. Y esto quiere decir: la vida humana es, en su substancia, histórica. Y dado que la vida funcionaba como razón, la historia entrará también en todo acto de intelección. La "razón vital" se convierte esencialmente en "razón histórica". La razón histórica tendrá por misión encontrar la razón en la historia, como la razón vital tenía por misión encontrar la razón en la vida: *ver* cómo se ha hecho lo hecho y erigir así lo que le ha *pasado* al hombre en *razón* substantiva, en revelación de lo que *es* el hombre mismo [57].

Corolario de esta concepción orteguiana de la razón vital e histórica es el *perspectivismo*. En efecto, la vida que funciona como razón vital e histórica no es ninguna entidad absoluta y universal, sino *mi* vida, con su concreta individualidad y sus concretos límites en el espacio y el tiempo, envuelta en su concreta circunstancia y situada necesariamente en su concreta perspectiva. Y esto quiere decir: "Cada vida es un punto de vista sobre el universo" [58]. Para Ortega no existe el punto de vista supraindividual del racionalismo. "El punto de vista individual me parece el único desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad" [59]. La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces, de acuerdo con el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquélla y éste son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista [60]. Lo cual quiere decir en definitiva que "la perspectiva es uno de los componentes de la realidad... Una realidad que vista desde cualquier punto de vista resultase siempre idéntica es un concepto absurdo" [61].

Sería apresurado interpretar el intento de Ortega en el sentido de una negación de la verdad. El engaño provendría de suponer que el punto de vista individual es necesariamente falso. Ortega piensa más bien que es verdadero y, por supuesto, el único modo humano de acercarse a la verdad. El filósofo madrileño ha expresado su pensamiento con el conocido símil de la sierra del Guadarrama, a la que contemplan dos hombres, el uno desde El Escorial, el otro desde Segovia. ¿Cuál de las dos visiones es la verdadera? Ambas lo son, aunque parciales y complementarias. A cada hombre, lo mismo que a cada

época y a cada pueblo, le corresponde su "congrua porción de verdad"[62]. Todos tienen su puesto determinado en la serie histórica, de la que no pueden salirse sin renunciar a la existencia. Lo que importa es que sean fieles a su propio punto de vista individual e histórico, a la vez que se esfuerzan en integrarlo con el punto de vista de los demás. La suma de todas las perspectivas individuales, el conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, la omnisciencia, la verdadera razón absoluta, es "el sublime oficio que atribuimos a Dios"[63]. Ortega se esfuerza, pues, por conciliar su postura perspectivística con el mantenimiento del sentido auténtico de la verdad. Lo cual no quiere decir que lo haya logrado. En rigor, Ortega fracasa en su intento de armonizar la diversidad de las perspectivas individuales con la unidad de la verdad total. Faltas de un punto de vista absoluto e inmersas en la vida y en la historia, las diversas perspectivas individuales se disuelven en un "blando y dilatable horizonte"[64], incapaz de integrar sus adquisiciones parciales, pero permanentes. En definitiva, no le queda al filósofo Ortega sino ironizar contra sus predecesores que hacían "una y otra vez su gesto definitivo"[65] y contentarse con que "toda filosofía es constitutivamente un error. La nuestra como la de los demás"[66].

Aspecto ontológico: la vida humana

Para Ortega la vida, en su calidad de realidad radical, es lo que primaria y verdaderamente *hay*. Es lógico, pues, que el núcleo central de su pensamiento sea una especie de "ontología" de eso que indudablemente hay: nuestra vida. Ortega nos ha dado en una serie de fórmulas complementarias su peculiar concepción de la vida[67]. Ante todo, la vida no es una "cosa" ni siquiera una "substancia". La vida es un puro acontecer, siempre un gerundio: *faciendum*, y jamás un participio: *factum*. Por ello no pertenece a la naturaleza, sino a la historia: su ser es abierto, infinito en posibilidad, como Dios es infinito en actualidades. Este acontecimiento que es la vida no es abstracto, sino concreto. La vida es siempre vida de alguien —mi vida, tu vida—, con su propia circunstancia y su peculiar contorno. Vivir es dialogar con este contorno; y, puesto que en su seno aparece también junto a mí el "otro", vivir es propiamente convivir. Enfrentada con esta circunstancia y este contorno, la vida es un problema. No precisamente porque en la vida ocurran problemas, sino porque ella misma es esencialmente un problema. Frente al gran problema de la vida misma, todos los demás problemas —incluso de la ciencia y la filosofía— carecen de importancia. Y, ¿cuál es el problema de la vida? Es el problema de hacerse a sí misma. La vida es lo que hay que hacer: no los quehaceres de la vida, sino el abrumador e inacabable quehacer que es la vida misma. Ahora bien, no hay un modelo previo que nos diga cómo hemos de hacer nuestra vida: de ahí que tengamos que inventarla. Vivir es decidir libremente y sin tregua lo que queremos ser: la vida no sólo tiene libertad, sino que es libertad. Por ello es muy comprensible que la vida sea preocupación. La vida está siempre preocupada por lo que va a ocurrir y, sobre todo, por lo que tiene que elegir. Es verdad que la circunstancia —el contorno cultural y sociológico— prepara el cauce a esta elección. Pero en último término las decisiones últimas son siempre personales. La vida es soledad. De ahí el carácter inseguro y dramático de la vida, acentuado todavía más por su condición efímera y transitoria. La vida es un drama que se acaba con la muerte y en el que el hombre ha de esforzarse de continuo por llevar a término el magno proyecto de su propia autorrealización. Por todo ello, esta vida nuestra, individual e inajenable, sin entrada ni salida, es *la* realidad.

Inútil buscar "más allá" de ella lo Trascendente. No hay más allá de la vida, hasta el punto que el mismo "más allá" no es para nosotros "más allá", si no se halla en el horizonte de nuestra vida.

Naturalmente, estas ideas de Ortega comportan graves problemas. Ante todo, un problema histórico de filiación doctrinal. Es patente la coincidencia del filósofo madrileño con Dilthey y Heidegger. Aunque los mejores críticos abogan hoy por la independencia de Ortega en los aspectos esenciales de su pensamiento [68], no hay que excluir, con todo, la posibilidad de influencias posteriores y, sobre todo, de una secreta convivencia con ambos filósofos, fundada en la enorme capacidad orteguiana de auscultar y predecir los signos de los tiempos. Más que un mero "repetidor" o un vulgar "eco" de lo que filosóficamente sucedía más allá de los Pirineos, Ortega es un "vigía" y un "profeta". El segundo problema es de carácter doctrinal. La visión orteguiana de la vida presupone una concepción ontológica, que no es la del pensamiento clásico. Ortega está mucho más cerca de Heráclito y Bergson que de Aristóteles y Santo Tomás. Ortega mismo lo ha visto así al pedir la supresión del substancialismo en todas sus formas y declarar que "ha llegado la hora de que la simiente de Heráclito dé su magna cosecha" [69]. Con ello su pensamiento se aproxima a la llamada "metafísica del devenir", con todas las consecuencias que tal hecho comporta.

Aspecto ético: el fondo insobornable y la autenticidad

En Ortega no corresponde a la ética un compartimiento separado del resto de su pensamiento. Como en la mayoría de los pensadores contemporáneos, se da en él una perfecta coincidencia de ontología y ética. Su ontología es ya una ética, en cuanto que sus propias categorías ontológicas comportan una actitud ética. Como es lógico, esta ética de Ortega ha de estar de acuerdo con su propia concepción de la vida. Será, pues, de por sí una ética autónoma o, por decirlo así, interior a la vida. La clave orientadora de la vida ha de encontrarse en la vida misma. De ahí el énfasis que pondrá Ortega, sobre todo en su primera época, en el descubrimiento de los valores inmanentes y en la afirmación del sentido "deportivo y festivo" de la vida. Más tarde, se sitúa en el centro del pensamiento ético de Ortega la categoría de la autenticidad. Hay en el hombre un "fondo insobornable", que es la verdad de su ser y a la vez la voz de esa verdad, que le impulsa a vivir y no a ser vivido, en una palabra, a ser lo que es. "Cada hombre, entre sus varios seres posibles, encuentra siempre uno que es su auténtico ser. Y la voz que le llama a ese auténtico ser es lo que llamamos vocación" [70]. La vocación nos llama a ser de hecho lo que ya somos en proyecto. De ahí el deber moral de la "autenticidad", es decir, de la fidelidad a nosotros mismos. Y de ahí también que, para Ortega, la esencia del pecado coincida con la hipocresía, con la infidelidad a lo que somos. Porque es evidente que el hombre puede realizarse de acuerdo con su propia vocación —ser auténtico— y puede decaer de sí mismo y falsificarse —ser inauténtico—. En el primer caso su vida será ética y, por lo mismo, más real. En el segundo, la ausencia de actitud ética llevará consigo la falsificación de la vida y, consecuentemente, la pérdida de realidad. En definitiva, el precepto supremo de la ética orteguiana, especie de "imperativo categórico" válido para todo caso y carente de toda restricción, no es otro que el famoso lema de Píndaro y Goethe: "Llega a ser el que eres".

La ética de Ortega nos pone de nuevo frente a arduos problemas. Dejemos de lado el interrogante de cómo llegar al conocimiento de nuestro yo insobornable y auténtico. El problema fundamental de la ética orteguiana reside

en la interpretación de su noción central de fidelidad a la vocación. Esta fidelidad, ¿llegará incluso hasta descartar, si es preciso, como convencionales, las normas ordinarias de la moralidad? En ocasiones Ortega parece insinuarlo así. Pero, sea de ello lo que sea, es claro, en todo caso, que las nociones orteguianas de fidelidad a la vocación y de autenticidad son ambiguas, si no se entienden ya a un nivel ético, es decir, si no se presupone que sólo son auténticamente humanas aquellas formas personales de autorrealización que caben dentro del orden moral. Pero con ello hemos rebasado ya, al parecer, la ética de Ortega.

¿Dios a la vista?

¿Y Dios? ¿Qué lugar corresponde a Dios en el seno del pensamiento orteguiano? Ortega no niega la realidad de Dios, pero tampoco se ocupa mucho de ella. Le importa sobre todo la vida en su realización mundana. La palabra "Dios" asoma con frecuencia en sus escritos, pero su significado suele ser el de una metáfora o término de referencia, que nos ayuda a comprender lo que nosotros somos en relación con lo que no somos.

Sin embargo, en una ocasión célebre Ortega se ha ocupado expresamente de Dios: me refiero al ensayo *Dios a la vista*. Este importante trabajo incluye un tajante rechazo del agnosticismo y correlativamente una clara afirmación del problema metafísico del fundamento. Ortega rehúsa un pensamiento de puros primeros planos y aboga por una filosofía de últimos planos. El paisaje agnóstico es un paisaje de miope y un panorama mutilado, precisamente porque carece de últimos planos. Se renuncia a descubrir el secreto de las "cosas fundamentales" y se mantiene la mirada fija en "este mundo". Pero entonces este mundo se convierte en "un mundo sin fundamento, sin asiento, sin cimiento, islote que flota a la deriva sobre un misterioso elemento" [71]. Esta exigencia de profundidad ha llevado a la conciencia científica contemporánea a rebasar el agnosticismo positivista y a enfrentarse con el problema filosófico de Dios. "Todas las ciencias particulares, por necesidad de su interna economía, se ven hoy apretadas contra la línea de sus propios problemas últimos, que son, al mismo tiempo, los primeros de la gran ciencia de Dios" [72]. Por eso Ortega, vigía del navío filosófico, ve emerger de nuevo en el horizonte epocal el acantilado de la Divinidad y procede a dar el grito ritual: ¡Dios a la vista!

Como se ve, en esta postura de Ortega frente a Dios no se esconde ninguna negación, antes al contrario una velada afirmación. Esta actitud abierta se hará todavía más clara en épocas posteriores. En su curso *¿Qué es la filosofía?* Ortega asienta de nuevo la necesidad de la metafísica: "El mundo que hallamos es, pero, a la vez, no se basta a sí mismo, no sustenta su propio ser, grita lo que le falta, proclama su no ser y nos obliga a filosofar" [73]. Ahora bien, filosofar es justamente buscar en lo dado lo no dado que lo fundamenta: buscarlo no como algo presente, sino como algo ausente, definirlo a través de la línea de fractura que su falta deja en el mundo. "Cuando en un mosaico falta una pieza lo reconocemos por el hueco que deja; lo que de ella vemos es su ausencia; su modo de presencia es faltar, estar ausente. De modo análogo, el ser fundamental es el eterno y esencial ausente, es el que falta siempre en el mundo —y de él vemos sólo la herida que su ausencia ha dejado" [74]. Ortega subraya finalmente la absoluta heterogeneidad de este ser fundamental y trascendente y concluye indicando significativamente que "en las religiones aparece bajo el nombre de Dios eso que en filosofía surge como problema de fundamento para el mundo" [75].

El tema de Dios, desarrollado en el texto anterior a partir del problema

metafísico del fundamento, se relaciona en otros pasajes de Ortega con el problema existencial del hombre, como en este bello comentario a Isaías, en el que podría entreverse acaso una experiencia interior del filósofo: "La voz, lo que sólo es voz —lo demás no existe, lo demás no importa—, clama en el desierto: preparad los caminos de Dios, rectificad las sendas que llevan a Dios y quiere seguir Dios —*in solitudine*— en vuestra soledad. Cuando el hombre se queda solo, de verdad solo, *ipso facto* aparece Dios. De modo que es quedarse solo con Dios" [76].

Estos y otros textos que podrían aducirse son suficientemente claros para ilustrar la postura abierta y afirmativa de Ortega frente al problema filosófico de Dios. Es significativo a este respecto que la conocida defensa orteguiana del teólogo frente al místico se basa en que la mística con su silencio es un "callar sobre Dios", al paso que la teología es *zeolégein*, un "hablar de Dios" [77]. Con todo, hay que tener también en cuenta que este interés de Ortega por el tema de Dios es más bien marginal, y no se encuentra, como en Unamuno, en el primer plano de su obra. En este sentido, el pensamiento de Ortega, en su conjunto, se acercaría paradójicamente más al "callar sobre Dios" de los místicos, que al "hablar de Dios" de los teólogos, para no referirnos al atormentado "gritar a Dios" de Unamuno, cuya obra no es otra cosa que angustia y búsqueda religiosa.

La vida social: el hombre y la gente

El pensamiento de Ortega no termina con su análisis de la vida humana en su dimensión individual. El hombre no es jamás un individuo aislado. Lo histórico y lo social se insertan inevitablemente en la trama de su vida y exigen del filósofo un esfuerzo de explicación racional. Ahora bien, Ortega empieza su explicación por una observación a primera vista perogrullesca, pero que es sumamente importante: "El individuo humano no estrena la humanidad" [78]. Mientras el tigre es siempre un "primer tigre" que estrena, por así decirlo, su ser tigre, el hombre no estrena su ser humano. Al contrario, heredero de un pasado histórico e inserto en un horizonte comunitario de usos y creencias, cada hombre acumula "un modo ya forjado de ser hombre, que no tiene él que inventar sino instalarse en él, partir de él para su individual desarrollo" [79].

Este sistema de usos, creencias e instituciones que rigen la vida humana colectiva constituye lo social. Lo social es un hecho de la vida humana, pero no puede llamarse vida en sentido estricto. La vida es siempre *mi* vida y por esto es, en definitiva, *soledad*. En cambio, lo social surge de mi *convivencia* con otros hombres, con los que yo me encuentro en el mundo. De ahí que Ortega se pregunte por el protagonista de esta secundaria y derivada "vida social" y se encuentre con que no es el "hombre", sino la "gente". Ortega introduce así en su meditación filosófica un tema corriente en el pensamiento actual: la enorme vigencia de lo impersonal en el seno de la vida humana personal. Casi sin darnos cuenta de ello, ejercitamos a cada paso por la vida una serie de actos que nos vienen determinados por la sociedad: se saluda dándose las manos porque así se hace, y se cruza la calle por la línea de los peatones porque así está mandado. Tales acciones son humanas, pero no salen del fondo del individuo, sino que vienen impuestas por la sociedad. El individuo es su ejecutor de un modo casi impersonal y mecánico. El verdadero sujeto de esta extraña "vida social" no es el hombre, sino la gente [80].

Visión política e histórica: la rebelión de las masas y la invertebración de España

Ortega, como D'Ors, posee una mirada aguda y penetrante para la realidad cultural e histórica. En este campo ha logrado sus mejores aciertos y también, al menos en el exterior, sus más resonantes triunfos. En lo político la visión de Ortega es eminentemente aristocrática y conservadora. Su mejor expresión se encuentra en el famoso ensayo *La rebelión de las masas.* Ortega caracteriza allí el momento presente de la humanidad por la arrolladora ascensión de las masas. Este fenómeno, de por sí evidente, aunque a Ortega le cabe el mérito de haberlo advertido entre los primeros en una época ya lejana, es interpretado por él a la luz de su ideal político consistente en la rectoría de los mejores. En este sentido, la rebelión de las masas, con la doble pérdida de la prestancia intelectual y la conciencia de ejemplaridad en la minoría rectora y de la docilidad política en las masas por ella gobernadas, es para Ortega el mayor peligro que hoy se cierne sobre el mundo occidental.

A esta misma luz analiza Ortega el "problema" de España en la conocida meditación histórico-filosófica que lleva el título de *España invertebrada.* Para Ortega una nación es un proyecto sugestivo de vida en común. La convivencia nacional no es algo estático, sino dinámico. Los diversos grupos de una nación sólo conviven para hacer juntos algo. Por eso, cuando esta fuerza creadora decae, la nación se desintegra. Las diversas partes nacionales se separan del todo y comienzan a vivir como todos aparte. Ortega llama a este fenómeno "particularismo". La esencia del particularismo consiste en que cada grupo deja de sentirse como "parte" y, en consecuencia, deja de "compartir" las aspiraciones de los demás. En España la fuerza escultora de la nacionalidad fue Castilla. Mas al identificarse más tarde con el poder central y hacerse particularista, España se deshizo. Castilla ha hecho a España y Castilla la ha deshecho. Hoy España, como nación, está desintegrada. El particularismo se extiende no sólo a los diversos grupos nacionales, sino a las mismas clases sociales. Cada clase vive en sí misma sin contar con las demás. Más aún, cada clase quiere imponerse a las demás inmediatamente por el imperio de su voluntad. España no es ya una unidad. España es un conjunto caótico de compartimientos estancos.

Ahondando más en su meditación, Ortega encuentra la raíz de todos estos males en la ausencia de los mejores. Una nación es una masa humana organizada y estructurada por una minoría de individuos selectos. La ejemplaridad de unos pocos se articula en la docilidad de muchos. Por eso podría definirse la sociedad nacional como la unidad dinámica espiritual que forman un ejemplar y sus dóciles. Si faltan hombres ejemplares o las masas son indóciles, la sociedad está enferma de muerte. En España ocurren ambas cosas. Por eso el diagnóstico orteguiano de la enfermedad que aqueja a España es la "aristofobia". En España estas personalidades ejemplares han faltado. Todo lo ha hecho el pueblo o no se ha hecho nada. ¿Dónde encontrar la causa de esta decisiva indigencia? En opinión de Ortega la causa es intrínseca y pertenece a la misma constitución de la raza. En las naciones latinas el elemento germano ha sido el especificador del carácter nacional y racial, al imponer su propia forma sobre la materia del elemento autóctono y romano. Ahora bien, los visigodos que irrumpieron en España eran unos "germanos alcoholizados de romanismo" [81] y, por consiguiente, desvitalizados. Entre los decadentes visigodos y los pujantes francos había ya la misma distancia que hoy hay entre España y Francia. La historia de España es la historia de una decadencia. O acaso será mejor no hablar siquiera de decadencia, porque "si España no ha tenido nunca salud, no cabe decir que ha decaído" [82].

Ortega no se contenta con este severo diagnóstico. El conocimiento de la enfermedad se ordena al descubrimiento del remedio adecuado. Si el mal de España ha sido la ausencia de los mejores, el remedio no puede ser otro que un eficaz imperativo de ejemplaridad y selección. "Si España quiere resucitar es preciso que se apodere de ella un formidable apetito de todas las perfecciones. La gran desdicha de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias y el imperio imperturbado de las masas. Por lo mismo, de hoy en adelante un imperativo debiera gobernar los espíritus y orientar las voluntades: el imperativo de selección. No hay otro remedio de mejoramiento que una voluntad operando selectivamente. Usando de ella como de un cincel hay que ponerse a forjar un nuevo tipo de español" [83].

España y Europa

En este nuevo proyecto de España no puede prescindirse de Europa. En realidad, la invertebración de España comporta no sólo el particularismo a escala nacional, sino sobre todo a escala europea. España está desintegrada de la marcha cultural de Europa. Es un pueblo fantasma que padece hace siglos de una formidable anemia intelectual y arrastra una secular deuda del espíritu, que lo inscribe en el libro negro de Europa. Por eso Ortega se afilió desde la primera hora en el grupo de los "europeístas" y vio claro desde el principio que "España era el problema y Europa la solución" [84]. Ahora bien, ¿qué es Europa? Porque es claro que no basta proclamar como una fórmula mágica la "europeización de España", si no sabemos previamente la esencia de aquello que queremos asimilar. Para Costa y otros europeístas contemporáneos Europa era simplemente la "civilización". Para Ortega esto no basta. Europa es algo más que el ferrocarril, los buenos hoteles, la policía, la industria y el comercio. En el siglo XVIII no había ferrocarriles y Europa era ya Europa. Europa no es la civilización, sino aquello de donde ésta nace. "Europa = ciencia. Todo lo demás le es común con el resto del planeta" [85]. Si España quiere europeizarse, le es preciso cultivar la ciencia. El problema español es ciertamente un problema de pedagogía... Pero lo característico de nuestro problema pedagógico es que hay que empezar por educar a unos cuantos hombres de ciencia, para que luego éstos hagan el resto. Porque para Ortega está claro: si Europa es "ciencia", España es la "inconsciencia".

Con todo, entendería mal la europeización, preconizada por Ortega, quien sólo viese en ella una copia servil de las formas culturales de los grandes países europeos. Esto es simplemente una insensatez, puesto que las formas de cultura son intransferibles. No se trata, pues, de hacer todavía más grave nuestra extranjerización: de hacernos más afrancesados, anglizados y germanizados de lo que ya somos. Al contrario, la europeización es el método para purificar a España de todo exotismo y de toda imitación. "Europa ha de salvarnos del extranjero... Somos cisterna y debiéramos ser manantial" [86]. Lo que Ortega pretende con su europeización es la obtención de una forma de cultura española, distinta de la francesa, la inglesa o la alemana. Quiere, en suma, "la interpretación española del mundo" [87]. Europeizar a España significa en definitiva concebir de nuevo y eficazmente un proyecto de España, que esté de acuerdo con lo que ella es: "una posibilidad europea. Sólo mirada desde Europa, es España posible" [88].

En la postura de Ortega frente al problema de España se encuentran, sin duda, junto a visiones parciales y dudosas interpretaciones históricas, una serie de análisis acertados de la realidad española. Podrá discutirse la justeza o la eficacia del diagnóstico orteguiano. Lo que no admite discusión es el

amor a España que inspiran incluso sus más acerbas críticas. "Nada español me es ajeno", podrá afirmar Ortega en 1935. Por lo demás, en sus últimas obras, nuestro filósofo trasluce un cambio notable en su manera de sentir a España. En ellas se refleja muchas veces una clara actitud de españolía. Pensemos, por ejemplo, en su bella *Meditación de Europa,* en la que la vieja oposición España-Europa es superada por una clara inclusión de España en Europa. Europa, dice allí Ortega, no es una cosa, sino un equilibrio. "Europa es en efecto un enjambre: muchas abejas y un solo vuelo" [89]. Y entre estas hacendosas abejas que han creado la gran cultura europea se encuentra en primera línea a España junto a Francia e Inglaterra, Alemania e Italia. Más aún, Ortega atisba en su patria ejemplaridades dignas de proponerse a las otras patrias europeas. Y así, en el Berlín esquelético de 1949, en el que fue leída esta meditación europea, el pensador español recuerda a sus oyentes alemanes la valentía española ante la vida, gracias a la que el hombre hispánico es capaz de responder siempre "en estas últimas situaciones en que se han perdido todas las esperanzas" [90].

Ortega, hoy

El pensamiento de Ortega ha tenido una extraña vida al margen del propio pensador. No me refiero aquí al orteguismo, sino a la polémica pro o contra Ortega. Frente a Ortega como frente a Unamuno la intelectualidad española no ha atinado con la postura serena y objetiva que sabe distinguir el valor cultural de los matices ideológicos o políticos. Un símbolo de este hecho, significativo de un estado anómalo pero prolongado de guerrilla intelectual, lo encontramos en la reacción nacional ante la noticia de la muerte de Ortega. Mientras en Alemania las banderas de varias Universidades ondearon unánimemente a media asta, en España no sólo faltó esta unanimidad, sino que más bien predominó la postura contraria. La reacción osciló entre el silencio, el incienso o el denuesto, sin alcanzar, salvo contadas excepciones, el nivel deseable de la pura y simple objetividad.

El primer brote de la polémica en torno a Ortega se dio ya en vida del propio pensador. La ocasión la dieron tres estudios, de desigual valor, de tres críticos jesuítas, los PP. J. Iriarte [91], J. Sánchez Villaseñor [92] y J. Roig Gironella [93], Los tres trabajos provocaron la réplica airada del discípulo de Ortega, J. Marías [94], quien vio en ellos comprensiblemente, sobre todo si se tiene en cuenta la circunstancia histórica, aunque no sin cierta precipitación y generalización, un caso de intriga intelectual. Pero el momento culminante de la polémica hay que colocarlo en 1958, tres años después de la muerte del pensador madrileño. El iniciador fue el conocido teólogo dominico P. S. Ramírez [95]. El libro del teólogo salmantino tendía a demostrar que "las ideas de la filosofía orteguiana son incompatibles con la moral y el dogma del catolicismo" [96]. La conclusión, excesiva en su generalidad, era válida con todo en relación a varios aspectos del ideario orteguiano. En este sentido, el intento del P. Ramírez podía haber contribuido a esclarecer un ambiente excesivamente confuso y ambiguo. Pero el libro del teólogo dominico se presentaba no sólo como una crítica teológica del pensamiento orteguiano, sino también como una exposición de "la filosofía de Ortega y Gasset". Ahora bien, en este último sentido su título no correspondía al contenido. Ortega es más pensador itinerante que filósofo sistemático. Su pensamiento es un pensamiento tan abierto como la misma vida de que trata, un pensamiento en ruta que no encuentra nunca la formulación definitiva. Para comprenderlo, más que reducirlo a fórmulas fijas, hay que caminar junto a él, rehacer su propia historia y, sobre todo, intentar colocarse mentalmente en la postura libre, desligada, a

veces incluso levemente irónica, del pensador en camino. Esto es justamente lo que se echa de menos en las críticas al estilo de la del P. Ramírez. El filósofo y teólogo escolástico se ha acercado al pensador moderno desde sus propias tesis y armado con su vieja pero formidable armadura mental, para someterle a un forcejeo dialéctico y sistematizador que en ocasiones altera incluso el sentido y la intención de sus textos [97]. Esta falta de intrínseca comprensión y la consecuente disparidad de actitud entre Ortega y su crítico hizo que el libro del P. Ramírez no lograse el fin apetecido. En vez de convencer, encendió una polémica. J. L. Aranguren [98] y P. Laín Entralgo [99] fueron los principales oponentes. Intelectuales católicos y a la par amigos de Ortega, les pareció correcto acudir en defensa del maltratado maestro. Los dos profesores madrileños, desde un conocimiento de Ortega largo y detenido, presentan mucho más positivamente el rostro intelectual del pensador. Aranguren, desde su punto de vista ético, ve incluso en las tesis generales de la ética orteguiana "unos hermosos vasos prestos a ser colmados de contenido cristiano" [100]. El pensamiento de Ortega, sin ser formalmente cristiano, sería así una "posibilidad" para el pensamiento cristiano. Aranguren piensa incluso que "la filosofía de Ortega está abierta a la Trascendencia, no es menester abrirla" [101]. Como se ve, un punto de vista diametralmente opuesto al del P. Ramírez. Comprensiblemente este último no tardó en contestar con una nueva obra [102], en la que se reafirmaba en su postura primitiva. Finalmente, los estudios de sentido contrario, de J. Marías el primero [103] y de V. Marrero el segundo [104], pusieron fin a la polémica.

Hoy las aguas se han remansado. Una serie de valiosos trabajos sobre Ortega de J. Marías [105], F. Díaz de Cerio [106], H. Larrain [107] y A. Gaete [108] han reencontrado, desde sus respectivas posturas, la necesaria objetividad. A ello ha contribuido una cierta desmitificación de la figura intelectual del pensador madrileño. Izquierdas y derechas españolas se han dado cuenta, por fin, del fundamental sentido conservador de su obra. Por otra parte, una buena parte de la intelectualidad católica, aun reconociendo que no puede verter su fe en las fórmulas orteguianas, encuentra en el Ortega maduro no sólo la afirmación de Dios, sino incluso, para expresarlo en la formulación de A. Gaete, un alma en muchos aspectos cristiana que busca reconquistarse a sí misma después del hundimiento de su fe juvenil [109]. Parece, pues, que la polémica ha dejado paso a una actitud a la vez simpática y crítica, más allá de las beaterías e incomprensiones de unos y otros. Hoy reconocemos sobriamente los límites y la grandeza de la obra de Ortega. Nos damos cuenta, con C. París, que falta en su pensamiento "el jadeo del filósofo en combate incesante con la verdad que se escapa" [110]. Nos duele que en muchas páginas de sus obras el noble y poderoso impulso de la vida, en vez de dirigirse impetuoso hacia su Centro, se "quiebre y refluya en cascada sobre sí misma con la complacencia narcisista y estéril del surtidor" [111]. Sentimos que su pensamiento se demore por lo general en las cuestiones penúltimas sin arribar a las últimas. Pero creemos también que no es de por sí vergonzoso para un filósofo dirigir su mirada asombrada a las realidades humildes o señeras de este mundo. Y nos parece que Ortega lo ha hecho con la inteligencia y la elegancia de un maestro consumado. En pocos pensadores contemporáneos encontramos como en Ortega una cultura tan varia y dilatada, unida a un ojo tan penetrante para captar lo que él mismo ha definido en frase feliz "el *ballet* infinitamente pintoresco de la multiforme vida humana" [112]. Y, en fin, reconocemos que Ortega con su labor filosófica personal y su obra de irradiación cultural "ha incorporado el pensamiento español a la corriente del pensamiento universal" [113]. Ortega significa históricamente nada más y nada menos que una etapa del pensamiento español moderno. Una etapa todavía humilde cuyo fin, como ha no-

tado agudamente E. Nicol[114], decretó el propio Ortega, al proclamar la necesidad urgente para España de una filosofía rigurosa y, por decirlo así, técnica, que él, por acomodación a la circunstancia española, no supo o no quiso realizar.

IV: LA ESCUELA DE MADRID

Uno de los mayores méritos de Ortega consiste en haber sabido reunir en torno a su cátedra de metafísica un grupo selecto de profesores y discípulos, dedicado con tesón y entusiasmo al quehacer filosófico. De hecho, en los veinticinco largos años de magisterio de Ortega la Facultad de Filosofía de la Universidad madrileña alcanzó una altura hasta entonces insospechada. Morente, Zubiri y Gaos laboraban con Ortega en la docencia filosófica. Unos cuantos jóvenes con vocación intelectual se introducían bajo su dirección en la filosofía. Aunque no puede hablarse en sentido estricto de una "escuela" filosófica, el hecho es que Ortega era el alma del grupo y que profesores y discípulos se reconocían deudores a su magisterio. "Fuimos, ha escrito X. Zubiri, más que discípulos, hechura suya, en el sentido de que él nos hizo pensar, o por lo menos nos hizo pensar en cosas y en forma en que hasta entonces no habíamos pensado"[1]. Todo esto justifica suficientemente el título que lleva este capítulo. En él estudiaremos primero el pensamiento de los tres compañeros de claustro de Ortega en Madrid: Morente, Zubiri y Gaos. Luego, bajo el epígrafe de "los orteguianos", el del grupo de discípulos, formados con Ortega en las aulas madrileñas, que de un modo u otro han seguido la estela de su filosofía. Unos y otros significan, más que un fin, un nuevo comienzo. El comienzo de un pensamiento menos brillante y genial, pero, por lo general, más técnico, sobrio y rigurosamente filosófico que el del mismo Ortega.

Manuel García Morente

Manuel García Morente (1886-1942) nace en Arjonilla (Jaén)[2]. Benjamín de una familia de tres hijos, experimenta en el hogar paterno el contraste entre un padre volteriano y una madre creyente. Su formación intelectual es típicamente europea: bachillerato y licenciatura en filosofía y letras en Bayona y París con Boutroux, Rauh, Lévy Bruhl y Bergson; especialización filosófica en Berlín y Marburgo, junto a su amigo Ortega y con los neokantianos Cohen, Natorp y Cassirer. Vuelto a la patria, G. Morente se convierte con Ortega en el catedrático más joven de España, al recibir en 1912 la cátedra de ética de la Facultad de Filosofía madrileña, de la que será varios años decano. El latigazo de la guerra civil cambió el rumbo de esta brillante carrera académica. G. Morente huye de España y realiza en el destierro de París "una de las más extraordinarias y ejemplares experiencias religiosas de nuestro siglo"[3]. Es un vuelco total que convierte al profesor en sacerdote y al especialista de Kant y del pensamiento moderno en estudiante de Tomás de Aquino y otros teólogos católicos. G. Morente terminó su vida como profesor en su antigua Universidad, pero sin que el cambio interior diese en filosofía el fruto maduro que cabía haber esperado.

J. Marías, discípulo de G. Morente en su primera etapa universitaria, ha caracterizado con rasgos certeros la figura del maestro. G. Morente no fue ni quiso ser un filósofo original, pero tampoco fue un mero erudito. La filosofía para él era más que un saber, era una "realidad efectivamente vivida que lo determinó en sus más profundas dimensiones personales"[4]. La evolución inte-

lectual de G. Morente, con los sucesivos influjos de Kant, Bergson, Husserl, Heidegger y del propio Ortega, influjos que se advierten en sus obras y que moldean su vida, es una prueba de la seriedad con que nuestro pensador se dedicó al menester filosófico. G. Morente no sólo enseñó ética, sino que se esforzó en vivir al nivel de la ética que enseñaba. Esta autenticidad, juntamente con el rescoldo religioso de la infancia, nunca apagado del todo, explican su ulterior evolución. Pero en la primera como en la segunda etapa G. Morente es siempre el mismo: un hombre entero, cumplidor, exigente consigo mismo, que procura ajustar su existencia con su pensamiento.

Estos rasgos de la personalidad de G. Morente explican el hecho curioso de que lo más decisivo de "obra" filosófica no se encuentre en sus "escritos" [5]. "Su principal acción filosófica fue verbal y directa" [6], fue, en una palabra, la acción del profesor universitario. G. Morente es ante todo eso, "el Profesor". Así le llamaron sus discípulos y con este título ha pasado a la historia de la filosofía [7]. El profesor que poseía el don de la claridad y del diálogo vivo e íntimo con los grandes clásicos del pensamiento. G. Morente es además el traductor —es decir, el introductor en España— de una serie de obras de máximo prestigio intelectual: las tres *Críticas* de Kant, las *Investigaciones lógicas* de Husserl, el *Origen del conocimiento moral* de Brentano; la *Fenomenología de la voluntad* de Pfänder, la *Decadencia de Occidente* de Spengler, el *Diario de viaje de un filósofo* de Keyserling. Sólo en tercer lugar viene su obra personal. Obra de exposición e introducción en sus comienzos: *La filosofía de Kant* y *La filosofía de Henri Bergson*, que sólo en el momento de la madurez se levanta a una visión más personal de la filosofía. Esta se refleja sobre todo en los estudios reunidos en su volumen de *Ensayos*. Destaquemos entre ellos *La vocación de nuestro tiempo para la filosofía*, en el que G. Morente, frente al cientifismo del siglo XIX, señala como propio del sigo XX el retorno a la ontología, y los dos *Ensayos sobre el progreso* y sobre *la vida privada*, sus dos estudios más originales, con una fina descripción psicológica de la conciencia de progreso del hombre moderno —"Bajo la especie del progreso pensamos hoy todos los hombres, querámoslo o no" [8]— y de las principales relaciones entre los hombres en orden a sintetizar la manera auténtica de darse la personalidad en el individuo. Una obra de G. Morente que ha alcanzado gran difusión es su *Introducción a la filosofía* (originariamente un curso universitario tenido en Tucumán bajo el título de *Lecciones preliminares de filosofía*), síntesis histórico-doctrinal de una gran claridad expositiva. Los capítulos dedicados al análisis de la vida y de los valores nos ofrecen su postura personal en ambas materias, representada por un intento de síntesis del concepto orteguiano de "vida" con el heideggeriano de "existencia" y por la distinción, hoy superada, entre el ente que es y no vale y los valores que valen pero no son. De la última etapa de Morente hay que mencionar su *Idea de la Hispanidad* y sus *Ideas para una filosofía de la historia de España*, dos obras reveladoras del profundo viraje de su espíritu, en las que se traza una visión de la historia de España desde la unidad católica y se define la esencia de la Hispanidad con las fórmulas tradicionales del "servicio de Dios y de la Cristiandad en el mundo", de la "consubstancialidad entre la patria y la religión", del "vivir desviviéndose" y del "caballero cristiano".

Xavier Zubiri

El vasco Xavier Zubiri (n. 1898) es sin duda la personalidad filosófica más destacada de la generación posorteguiana [9]. En su formación como en su pensamiento se encuentran armoniosamente dos tendencias, que no acostumbran

a coincidir —sobre todo en España—, si no es para enfrentarse mutuamente: tradición y modernidad, ciencia y filosofía, pensamiento clásico y mente moderna. Zubiri estudia teología en Roma y filosofía en Madrid con Ortega y Zaragüeta. Frecuenta como estudiante e investigador itinerante las más ilustres Universidades europeas: Lovaina, Munich, Friburgo, Berlín y París. Conoce y trata personalmente a Bergson, Husserl y Heidegger, Mercier y De Wulf, Schrödinger, De Broglie y Lemaître. Conoce tan bien la física, la biología y las matemáticas como las lenguas clásicas y orientales. Una preparación tan amplia y profunda no podía menos de abrirle a Zubiri las puertas de la Universidad. Su carrera universitaria como profesor de historia de la filosofía empieza en Madrid (1926-36) y termina en Barcelona (1940-42). A partir de esta última fecha Zubiri abandona la docencia oficial para consagrarse, desde su residencia madrileña, a un magisterio intelectual y espiritual de carácter socrático —centrado todo él en la intensidad y en la calidad—, de enorme resonancia e influencia en la vida cultural española.

Con mayor verdad todavía que en el caso similar de G. Morente, hay que caracterizar a la labor filosófica de Zubiri como una acción verbal y dialogal. Sus escritos publicados son tan contados como preciosos [10]. En definitiva, se reducen a dos obras fundamentales: *Naturaleza, Historia, Dios* y *Sobre la esencia.* Hay que añadir a estas obras originales una serie de importantes versiones filosóficas y científicas, entre otras, la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, el *Porvenir de la filosofía* de Brentano, *¿Qué es la metafísica?* de Heidegger, la *Nueva mecánica ondulatoria* de C. de Broglie y *Materia y luz* de Schrödinger. Pero sus amigos saben muy bien que una serie de importantes inéditos esperan todavía poder ser publicados un día.

Este predominio del magisterio oral sobre el escrito explica el estilo de Zubiri. En un estilo sobrio, riguroso, desnudo de todo lo accesorio e inesencial, pero de rasgos vivos y enérgicos. Es el estilo propio de un pensamiento hablado, cuya prosa apretada traduce "la nerviosa y rápida elocución del profesor... De esta nerviosa elocuencia de Zubiri ha resultado una belleza especial: la belleza desnuda de un lenguaje que sostiene cada una de sus afirmaciones apoyándolas unas en otras, sin argamasa retórica; y el redescubrimiento incesante de tesoros semánticos, dormidos largo tiempo en nuestro idioma" [11]. E. Gómez Arboleya enlaza el estilo de Zubiri con dos géneros distintos, pero no sin íntima conexión, dos géneros que nos patentizan de nuevo la armónica tensión de un pensamiento: la relección escolástica y el tratado científico moderno [12].

J. Marías ha hablado de la "situación intelectual" de X. Zubiri. Esta está determinada en primer lugar por la ciencia. Su filosofía no parte de la ignorancia, sino del saber. En esto la situación de Zubiri es exactamente la del hombre moderno. Es el mismo saber científico —saber espléndido, pero indigente— el que nos fuerza a filosofar. No es que la ciencia sea en sí misma insuficiente. Zubiri ha subrayado siempre la perfecta suficiencia metódica de las ciencias positivas. Simplemente, el punto de vista de las ciencias es necesariamente parcial y así no agota el conocimiento de la realidad, con lo que hace posible y necesario otro modo intelectual de referirse a ella [13]. La situación de Zubiri está determinada en segundo lugar por su cristianismo. No es que la fe cristiana ofrezca al filósofo contenidos de pensamiento, pero lo sitúa justamente en un modo de ver y, a la vez, le confiere un modo de ser que configuran necesariamente su pensar. El filósofo cristiano debe ser fiel a esta situación, como al resto de su circunstancia intelectual e histórica. Zubiri lo ha sido y es ésta justamente una de las cualidades excepcionales de su filosofía [14]. Finalmente, la situación de Zubiri está determinada por su profundo conocimiento de la filosofía histórica, tanto la clásica como la moderna.

Zubiri es capaz de dialogar con los grandes pensadores del pasado y del presente, sin perder su propia autonomía intelectual, como es capaz de hacerlo con los grandes científicos sin abdicar de su postura filosófica. Esta complejidad del saber y de la actitud de Zubiri permite comparar su obra con la de Anaximandro. "Como Anaximandro, Zubiri es el tipo de gran pensador que se enfrenta con la totalidad del universo. Si no sonase a paradoja podríamos decir que Zubiri es un especialista universal" [15].

A la vez de esta situación intelectual se explica la concepción que Zubiri tiene de la filosofía. Esta es ni más ni menos que la ocupación específica de la inteligencia. "La filosofía no es una ocupación más, ni siquiera la más excelsa del hombre, sino que es un modo fundamental de su existencia intelectual" [16]. La filosofía es "saber trascendental" [17], "simple entrada de la inteligencia en sí misma" [18], para alumbrar desde allí el ser del universo y hacer que las cosas sean, como decían los griegos *en photi*, en la luz; es un replegarse del hombre en una soledad preñada de compañías, no en el aislamiento del eremita intelectual o metafísico, sino en la "radical soledad" de una existencia radicalmente acompañada, una soledad que consiste en "un sentirse solo y, por ello, enfrentarse y encontrarse con el resto del universo entero" [19].

Naturalmente, un saber así no es algo hecho que esté ahí, sino algo que el hombre ha de conquistarse por su esfuerzo personal. Esta conquista no se realiza sin peligros. Zubiri conoce muy bien los "tres" peligros de nuestra situación intelectual. "Positivismo, pragmatismo e historicismo son las tres grandes desviaciones a que en una u otra forma se halla expuesta la verdad por su triple estructura intelectual" [20]. Pero frente a estos tres peligros que atentan a la verdad en cuanto valor fundamental de la inteligencia, Zubiri se reafirma en su "despliegue de la inteligencia poseída por la verdad" [21], como un saber del ser de las cosas, más allá de todo conocimiento fáctico, técnico o histórico.

Esta concepción de la filosofía implica ya una peculiar concepción del hombre. Zubiri caracteriza el ser vivo por la "substantividad" (unidad de estructuras y funciones) y la "habitud" (modo peculiar de conducirse vitalmente frente al ambiente). En el hombre la substantividad asciende a "personeidad y la habitud reside en la "inteligencia senciente". La misma estructura somática coloca al hombre en la situación de tener que entender para asegurar su substantividad. El hombre es la personificación inteligente de la vida. Por ello el hombre es "un animal de realidades", un ente abierto a las cosas en cuanto son, no a esta o aquella realidad, sino a *la* realidad, cualquiera que ella sea [22]. Por esta su radical abertura el hombre se "halla situado en pertenencia propia frente a todo lo demás: frente a sí mismo, frente a las cosas y hasta frente a Dios. En esta dimensión es un absoluto. Pero... esta su pertenencia es esencialmente relativa; en ello consiste la finitud de la persona humana. El hombre animal de realidades y de substantividad personal es un relativo absoluto" [23].

Esta última idea ha sido objeto por Zubiri de una peculiar elaboración, que le ha conducido a su célebre teoría de la "religación". El hombre, más que encontrarse en el mundo entre las cosas para realizar con ellas su existencia, se encuentra "implantado" en el ser. La existencia en su totalidad no es un simple "hecho", ni una espléndida "posibilidad": es una "misión". El hombre recibe la existencia como algo que le ha sido "impuesto" por una fuerza que le supera. Y que, atándole a la vida, le "hace" ser. En una palabra, "la existencia humana no solamente está arrojada entre las cosas, sino religada por su raíz [24] a su fundamento esencial, Dios. La religación no es algo que se tiene o no se tiene. El hombre consiste *velis nolis* en religación. Y el hombre puede tener "una" religión y es "capaz" de Revelación, porque consiste en religación. Al estar religado, el hombre no está con Dios como está

con las cosas —por eso no encuentra a Dios entre las cosas—, sino que está en Dios como viniendo desde Él. "Como dimensión ontológica, la religación patentiza la condición de un ente, el hombre, que no es ni puede ser entendido en su mismidad, sino desde fuera de sí mismo"[25]. Por eso, el ateísmo radica en la posibilidad del "encubrimiento" de esta dimensión ontológica. Esta posibilidad se funda en la necesidad que tiene el hombre de realizar su propia existencia. La existencia atea es una existencia desligada, porque, engreída por su aparente autosuficiencia, no ha llegado hasta el fondo de sí misma. Sólo el fracaso radical de esta existencia puramente mundana —fracaso anunciado ya de antemano por el acontecimiento de la muerte— hará descubrir al ateo lo que le estaba encubierto, a saber, que la vida fundada en sí misma estaba internamente desfundada y, por tanto, que su desligación suponía una previa religación.

Entre los rasgos de la personalidad intelectual de Zubiri, he destacado al comienzo la unión de tradición y modernidad, ciencia y filosofía. Esta característica aparece sobre todo en su gran obra *Sobre la esencia*. En ella el pensador vasco nos ofrece una original meditación ontológica de la realidad intramundana, a partir del conocimiento de la ciencia contemporánea y en diálogo con los grandes filósofos de ayer y de hoy: Aristóteles, Tomás de Aquino, Escoto, Suárez, Leibniz, Kant, Hegel, Husserl y Heidegger. Notemos. Zubiri no piensa "para" la ciencia, sino "desde" la ciencia. "Sobre la esencia" podría definirse como una especie de "Meta-Física", "un clásico *Peri Physeos* o *De Natura*, pero basado en el conocimiento propio de la ciencia moderna"[26]. A su vez, *Sobre la esencia* nos ayuda a situar más exactamente el pensamiento maduro de Zubiri. Ortega está ya definitivamente atrás. Zubiri dialoga con los grandes modernos, pero mucho más con los grandes clásicos. Si cabe hablar de filiación —dentro de la independencia propia de Zubiri—, su pensamiento se vincula claramente, aunque sea por la vía de la oposición y la complementariedad, con la gran tradición aristotélica y escolástica. De ahí que el principal interlocutor de Zubiri sea Aristóteles y sus grandes comentadores escolásticos. El *Sobre la esencia* es un intento audaz de dejar atrás el pensamiento poscartesiano por el camino de vuelta a Aristóteles; es un volver al origen, pero no para quedarse en él, sino para, a su vez, superarlo.

En efecto, el centro del empeño de Zubiri reside en la discusión de los dos conceptos de substancia y esencia en función del "problema de la estructura radical de la realidad"[27]. Ahora bien, para Aristóteles la realidad es radicalmente substancia y la esencia es siempre y sólo esencia de la substancia. La esencia constituye lo específico de una substancia, es decir, aquello en lo que coinciden los individuos de una misma especie y que, por lo mismo, puede encerrarse en un concepto y ser objeto de una definición. Zubiri, en cambio, afirma que lo primario no es la substancia sino la substantividad, definida como el sistema real y suficiente de las notas y propiedades constitutivas de una cosa. Entre estas notas unas son infundadas y reposan en sí mismas, mientras que otras, las fundadas, se apoyan en las primeras. La esencia consiste justamente en el conjunto de notas infundadas y fundamentales de las demás. La esencia no constituye, pues, lo específico, sino lo propio y característico de cada cosa, el sistema físico y real de propiedades que confiere a la cosa suficiencia propia en el orden de su constitución. La esencia no es un concepto, sino algo real que da realidad, o como dice Zubiri, "reifica". ¿En qué consiste entonces la especie? La especie es lo replicable de la esencia o el conjunto de notas transmisible a otras substantividades. El individuo no es realización concreta de la especie, sino al revés, las esencias individuales, al repetirse, forman especie.

Este radical replanteamiento del problema de la esencia enlaza en la

mente de Zubiri con una renovación del esquema tradicional de la ontología. Zubiri distingue los tres conceptos fundamentales de "realidad", "ser" y "ente". Realidad es simplemente lo que hay, lo real a secas. Ser es la actualidad de la realidad en el mundo. Ente es cada cosa real en cuanto es. Zubiri se refiere también a los atributos trascendentales del ente, y a los tradicionales de unidad, verdad y bondad, añade uno nuevo: la "respectividad". Los entes, en efecto, están vinculados el uno al otro, los unos son en función de los otros, es decir, son "respectivos". Esta respectividad, entendida a un nivel universal, constituye el mundo. Lo nuevo —y para muchos problemático— de esta concepción de Zubiri reside en el hecho de definir el ser como la actualidad de la realidad, que hace de ésta un mundo y de cada ente un momento relativo de este mundo. De aquí se sigue que Dios en cuanto realidad irrespectiva supramundana está allende el ser: Dios es sobre-ser.

Con la publicación de *Sobre la esencia* Zubiri ha entrado en la sociedad de los auténticos filósofos. No sin razón —hay incluso claras coincidencias de actitud— se ha comparado esta obra a las suarezianas *Disputaciones metafísicas*[28]. Se trata todavía, como dice modestamente el propio Zubiri, de un "exordio de la metafísica". Pero de un exordio prometedor que anuncia y posibilita sucesivas incursiones en el campo de lo estrictamente metafísico y teológico.

"Zubiri, ha escrito Muñoz Alonso, ha encauzado en buen seguro cauce en España el saber filosófico que Ortega había ensayado"[29]. El discípulo ha realizado con mayor radicalidad que su maestro la "conversión" de los "infieles" hispanos a la filosofía. Sin pretenderlo, el socrático Zubiri se ha retratado a sí mismo al esbozar su retrato de Sócrates como "una existencia filosófica, una existencia instalada en un *ethos* filosófico que, en un mundo asfixiado por la vida pública, abre, ante un grupo privado de amigos, el ámbito de una vida intelectual y de una filosofía, asentándola sobre nuevas bases y poniéndola en marcha, tal vez sin saber demasiado a dónde iba, en nueva dirección... Para lograrlo, pone en suspenso la seguridad con que el hombre se apoya en las cosas de la vida. Hace ver que en la vida corriente no se sabe lo que se trae entre manos; lo que hace que la vida corriente sea precisamente esa ignorancia. El reconocerla es ya instalarse en la vida de la sabiduría. Entonces las cosas, y con ellas la vida misma, quedan convertidas en problemas... No se trata de hablar de las cosas y desde las cosas. La conversación dejó de ser disputa para convertirse en diálogo, en sereno y reposado girar sobre las cosas para empaparnos de ellas. Es un hablar en que el hombre más bien hace hablar a las cosas; son casi las cosas mismas las que hablan en nosotros"[30]. No se podría definir mejor el espíritu de la empresa intelectual de Xavier Zubiri.

José Gaos

El asturiano José Gaos (n. 1900), discípulo de Ortega en la Universidad madrileña, de la que será profesor y rector, y desde 1939 profesor en la Universidad nacional de México, aporta a la filosofía no sólo "el saber filosófico más vasto y más al día"[31] que haya conocido la docencia española, sino sobre todo la experiencia y la pasión de una vida. El propio Gaos ha contado con una sinceridad, no exenta de trágica ironía, su personal itinerario filosófico. La pérdida juvenil de sus creencias religiosas le empuja hacia la filosofía, como hacia un saber de salvación. Sucesivamente va pasando del primitivo neo-kantismo de sus maestros Ortega y García Morente a la fenomenología de Husserl, a la teoría de los valores de Max Scheler y N. Hartmann, al historicismo de Dilthey y al existencialismo de Heidegger, para concluir, decepcio-

nado ante la desconcertante contradicción de las filosofías, reduciendo la filosofía a pura confesión. La filosofía coincide con la propia existencia. No puede definirse, sino sólo historiarse. El filósofo es el ente orgulloso y luciferino —Gaos piensa que la esencia de la filosofía es la soberbia: cada filósofo comete y vive el pecado de Satán —que se obstina en ser el autor de su propia salvación y felicidad. Es el hombre que se aisla de las creencias de la comunidad y se esfuerza en vivir en sí y por sí, en su propio pensamiento y razón. Por eso no se puede adoptar una filosofía ajena. La filosofía es "forzosamente individual, personal" [32].

Gaos forma parte, con J. David García Bacca, J. Ferrater Mora, J. Xirau, M. Zambrano, M. Granell y L. Recasens Siches, de aquel grupo de pensadores españoles, de los que dice uno de ellos, E. Nicol, que "han prestado a España el servicio que consiste en servir a Hispanoamérica como a su tierra de origen" [33]. Nada de extraño, pues, que el peso mayor de su obra se haya realizado en México. Gaos es el animador de la labor traductora del "Fondo de Cultura Económica". Él mismo se ha hecho un nombre como esforzado traductor, entre otras innumerables obras "menores" de Husserl, Scheler, Jaspers y Lavelle, del intraducible *Ser y tiempo* de Heidegger. Otro aspecto de la obra de Gaos es su labor de historiador de la filosofía: Husserl, Maimónides, Heidegger y el pensamiento hispanoamericano han sido en este aspecto el campo principal de su trabajo [34]. En ocasiones el historiador se convierte en crítico despiadado, como en el caso del estudio de la filosofía de la historia del americano Northrop [35]. Pero el centro de la obra de Gaos hay que colocarlo en sus trabajos más personales [36], en los que se manifiesta, en toda su desnudez, la pasión de un espíritu despiadadamente lúcido y, a la vez, hondamente humano.

El núcleo de la meditación filosófica de Gaos reside en lo que él mismo ha llamado una "filosofía de la filosofía". Pensador desesperado y sin ilusiones, Gaos realiza una crítica feroz de las filosofías históricas, en particular de los dos tipos de pensamiento más cercanos a su circunstancia intelectual: el existencialismo y el historicismo. Uno y otro contradicen dos rasgos fundamentales de la filosofía: el primero su exigencia de racionalidad, el segundo la de perennidad. El existencialismo es la canonización de la sinrazón. El ser es en el existencialismo como una pelota lanzada en el aire que se aguanta sin saber por qué, sin que la mano del Absoluto o del Dios creador le libre de caer en el abismo de la nada que le amenaza desde sus mismas entrañas. El historicismo proclama la relatividad de toda corriente filosófica. Pero con ello se destruye a sí mismo, ya que él es tan histórico como las corrientes que le precedieron y está destinado a pasar como ellas. Crítica lúcida y consecuente que, sin embargo, no lleva a su autor a las filas del viejo intelectualismo, que le parece sacrifica la vida a la razón. Desengañado de la filosofía de hoy e incapaz de volver a la de ayer, Gaos repudia el "existencialismo" como el "esencialismo" y no duda en escribir la célebre frase: "La mera existencia excluye toda esencia y razón, no puede filosofar. Puras esencias excluyen toda existencia, no dejan existencia que filosofe. El existencialista podrá ser hombre, pero no puede ser filósofo. El esencialista podrá ser filósofo, pero no puede ser hombre" [37]. No le queda a Gaos sino consolarse con su propio grito o, más recientemente, superada ya la primera "filosofía de la desesperación", refugiarse en un agnosticismo *sui generis*, que no ahoga con todo sus más íntimos anhelos humanos. Los diversos sistemas han fracasado en su intento de ofrecer una visión unitaria del mundo. Lo único razonable es aceptar la "finitud" del hombre y reconocer la "incomprehensibilidad" del ser, dejando con todo "abierta la cuestión de Dios" [38].

Un aspecto inédito de la obra de Gaos lo constituyen una serie de excelen-

tes análisis psicológicos y fenomenológicos que hay que colocar, dentro siempre de la postura personalista e intimisma de nuestro filósofo, en la línea de las recientes corrientes europeas de fenomenología de la existencia. Una muestra de este aspecto de la labor de Gaos es el jugoso ensayo sobre *La mano y el tiempo*. Desde la perspectiva de una "filosofía del hombre concreto, histórico, temporal", Gaos analiza en este trabajo dos características privativas del hombre, es decir, exclusivas suyas entre todos los vivientes superiores y a la vez reveladoras de su peculiar modo de ser. Tales son a su modo de ver la mano y el tiempo. Gaos describe, con un gran poder de evocación, las riquezas escondidas en la mano humana. "Por su mano es posible conocer al hombre, rehacerle con sus obras" [39]. Es muy sugerente su visión de la "caricia", este contacto espiritualizado ignorado del animal, que introduce lo no sexual en lo sexual y testifica la presencia en la humanidad de un amor espiritual e incluso trascendente. Gaos llega a pensar que basta la presencia de la caricia para probar en el hombre la existencia del espíritu.

De no menor interés es el análisis del tiempo. Gaos parte de su concepto vulgar, encerrado en una serie de expresiones corrientes: tener tiempo, pasar el tiempo, perder el tiempo, etc., para concluir que la vida humana coincide con el tiempo. El tiempo nos orienta hacia el futuro y, por la presencia amenazadora de la muerte, nos obliga a hacer con prisas nuestra tarea. La finitud del tiempo traduce así nuestra condición mortal, pues de ser infinito no tendríamos ya más que vivir, puesto que tampoco tendríamos que morir. Si el hombre existe, es porque ha de abandonar un día la existencia. Sin embargo, Gaos no se contenta con esta descripción del hombre condenado al tiempo y a la muerte. Su meditación no se cierra sin dejar antes abierta la nueva problemática de la inmortalidad y la eternidad. Una antropología no puede acabarse sino en una teología [40].

Orteguismo y orteguianos

La larga docencia universitaria de Ortega y el poder de irradiación de su personalidad intelectual dio lugar a una corriente de pensamiento que denominamos aquí "orteguismo", no porque constituya una "escuela" filosófica en sentido estricto, sino porque sus representantes, los llamados "orteguianos", coinciden en acercarse a la filosofía desde la "actitud" de Ortega. Se trata en todos ellos de discípulos de Ortega que, según expresión de Muñoz Alonso, quedaron "prendados" del estilo de su lenguaje y "prendidos" en el estilo de su pensamiento [41]. Los orteguianos han continuado la empresa de Ortega y, a la vez, ensanchado su mundo intelectual, al aplicar —dentro de una gran libertad de postura que permitiría hablar, como en el caso del hegelianismo, de la "derecha" y la "izquierda" orteguianas— el punto de vista de su maestro a nuevos e inéditos horizontes.

Entre ellos, ocupa un lugar principal el escritor, profesor y académico Julián Marías (n. 1914). Heredero de Ortega en su doble dimensión de escritor y pensador [42], Marías ha creado ya una ingente e importante obra filosófica [43], en la que los temas doctrinales se entrelazan con los históricos. Marías posee una mente curiosa y acogedora, capaz de abrirse a los temas y pensadores más diversos —desde Ortega, Dilthey y Husserl al P. Gatry, Zubiri o los autores medievales—, sin abandonar por ello su propia postura. Como historiador, Marías es ante todo el intérprete penetrante y siempre "simpático" de Ortega y Unamuno, a cuyo pensamiento ha dedicado varios estudios. Como filósofo, Marías es ante todo el metafísico de la razón vital, el discípulo

que se ha esforzado en continuar mirando el universo con los ojos de su maestro Ortega, pero que ha intentado, a la vez, ampliar esta mirada y mostrar con su propia obra que en la habitual perspectiva inmanente orteguiana tiene también cabida un horizonte de trascendencia. En este sentido hay que mencionar sobre todo su *Introducción a la filosofía* (1947), que, bajo este modesto título, esconde el intento original de aplicar el método de la razón vital e histórica al orbe entero de la filosofía, sin excluir los llamados "problemas de ultimidades": muerte, trascendencia y existencia de Dios, resueltos de acuerdo con la postura cristiana. Con idéntico espíritu de recreación personal aborda Marías los temas orteguianos en *El método histórico de las generaciones* (1949), *Idea de la metafísica* (1954) y *La estructura social. Teoría y método* (1955), a la vez que se muestra capaz de sugerentes análisis histórico-doctrinales, sobre todo en *San Anselmo y el insensato* (1944) y *Biografía de la filosofía* (1954).

El asturiano Manuel Granell (n. 1906), profesor de filosofía en la Universidad de Caracas, es ante todo el lógico de la razón vital [44]. Su voluminosa *Lógica* incluye no sólo una historia de la lógica clásica y una exposición de la moderna lógica simbólica, sino también un intento de repensamiento del orteguismo en función de la axiomática logística. Granell ha prolongado asimismo su pensamiento hacia la creación literaria y estética. Sus *Cartas filosóficas a una mujer* constituyen una brillante introducción a la filosofía orteguiana y recuerdan, dentro del género epistolar, las *Lettres a Melisande* de Julien Benda. En sus ensayos sobre *La estética de Azorín,* y *El color y la palabra en Leonardo de Vinci,* Granell da muestra de fina penetración estética, tanto en la descripción del "realismo mágico" del escritor levantino como en su interpretación de la enigmática "sonrisa" de la Gioconda. Mencionemos en fin el estudio *El hombre, un falsificador,* recreación original de temas existenciales, en el que Granell describe al hombre, falto de ser y por ello inventor de su propio proyecto como un "Dios falsificado" y, a la vez, como un "falsificador de sí mismo", puesto que pretende ser lo que no es: un ser. Sin embargo, Granell ahora, como antes Gaos —¿no se esconderá aquí un arrojo ante la vida de pura raigambre hispánica?— no se encierra en un sombrío pesimismo. Pues el hombre no pierde jamás su esperanza. ¿Quién sabe si no es porque sabe que constituye un milagro esencial? Y Dios no se ríe de él.

Luis Recasens Siches (n. 1903), nacido en Guatemala de padres españoles, estudioso de la filosofía y del derecho, junta a su formación barcelonesa con Serra Hunter la madrileña con Ortega. Joven catedrático en Santiago de Compostela y Madrid, hoy profesa en la Universidad de México. Recasens es el jurista de la razón vital [45]. Dotado de profundos conocimientos del pensamiento jurídico de la escuela clásica hispana —su tesis doctoral versó sobre *La filosofía del derecho de Francisco Suárez* y pocos años más tarde escribía un libro sobre *Las teorías políticas de Francisco de Vitoria*—, Recasens Siches ha aplicado en una serie de estudios doctrinales el método de la razón vital a la filosofía del derecho, a la vez que ha intentado integrar en su personal visión de los problemas jurídicos el punto de vista existencialista con el de la teoría de los valores. Recasens Siches, como reza el título de una de sus primeras obras, aborda *Los temas de la filosofía del derecho en perspectiva histórica y visión del futuro.* Le interesa sobre todo —de nuevo el título de una importante obra nos revela su programa— la integración de *Vida, Sociedad y Derecho.* Recasens Siches se ha preocupado también de temas políticos como la idea y la realidad de la democracia y, en general, del substrato filosófico

de la vida política. Pero el tema central de su obra podría colocarse en el gran tema de la libertad, en una lucha cuerpo a cuerpo con el magno problema de la inserción de la subjetividad del ser humano en el mundo objetivo del derecho.

La malagueña MARÍA ZAMBRANO (n. 1907), profesora durante varios años en México y Puerto Rico, aporta al grupo orteguiano la finura de su rica sensibilidad femenina y poética. Su pensamiento arraiga en el de su maestro Ortega, pero dentro de una gran riqueza de temas y matices [46]. María Zambrano comparte con Ortega y otros compañeros de generación la preocupación por el ser de España. De este amor dolorido por el alma de su patria da testimonio su ensayo *Delirio y Destino*, considerado por G. Marcel como una verdadera biografía espiritual de España. María Zambrano se ha preocupado también de la herencia y el porvenir de Europa. Su *Agonía de Europa*, escrita en plena "noche oscura" del nacismo, constituye sin embargo un canto de esperanza en el renacimiento del humanismo europeo. Pero el tema central del pensamiento de María Zambrano hay que situarlo en el análisis de las relaciones entre filosofía y poesía. La tendencia se acusa ya en su obra primeriza *Hacia un saber del alma* y es desarrollada temáticamente en *Filosofía y poesía*. María Zambrano intenta mostrar el valor filosófico de la "intuición poética", a la vez que reclama un nuevo tipo de conocimiento que pueda dar razón del "alma", esa realidad intermedia entre el cosmos material y el yo puramente espiritual. Es difícil recoger todos los aspectos de un pensamiento tan vario como el de la autora. Recordemos solamente, junto al tema de la "razón mediadora", central en su interpretación de *El pensamiento vivo de Séneca*, el "sabio" español "entre la muerte inexorable y el poder", la creciente atención de María Zambrano por las ideas religiosas y cristianas. Su obra *El hombre y lo divino* constituye una historia de la evolución de la idea y el sentimiento de lo Divino desde el hombre griego hasta el contemporáneo. María Zambrano nos pone ante los ojos, en un intento de recreación histórica, el nacimiento y muerte de los viejos dioses, la aparición revolucionaria de la "buena nueva" cristiana y, en fin, el desarrollo del ateísmo contemporáneo y de su secularizada religión del "futuro". María Zambrano pretende recordar al hombre actual, ese hombre que estudia su pasado y proyecta su futuro sin contar con Dios ni con los dioses, que hubo épocas históricas en las que la creencia religiosa no era una fórmula cristalizada, sino aliento vivo que levantaba la vida humana, la inflamaba o la adormecía. Y estas ideas religiosas —en particular, las cristianas— encarnadas en el hombre y la historia, son todavía hoy una posibilidad para comprender el hombre y la historia. El estudio de María Zambrano es testimonio de su interés por el problema religioso y parece traslucir a veces, más allá de su utilización como posibilidad interpretadora de la existencia humana, su personal adhesión a "un cristianismo muy interior, de filiación paulina y agustiniana" [47].

Aunque vinculados intelectualmente con Ortega, se destacan con todo del grupo orteguiano, por su peculiar personalidad intelectual, los dos profesores madrileños Laín Entralgo y Aranguren. PEDRO LAÍN ENTRALGO (n. 1908) es un escritor y pensador venido de la medicina —su especialidad es la historia de la medicina—, que ha dado a su ya impresionante obra intelectual una clara orientación humanista y cristiana [48]. Historiador de Menéndez Pelayo y de la generación del 98, analista del "problema" de España y estudioso entusiasta de su cultura, la labor intelectual de Laín Entralgo parece haber encontrado su cauce definitivo en el tema fecundo e inagotable de la antropología filosófica. En su gran libro *La espera y la esperanza* Laín ha llevado a

término histórica y temáticamente una analítica de la existencia humana en torno al temple vital de la "espera" y la virtud humana de la "esperanza". Aunque la esperanza humana es siempre una victoria sobre la tentación de la desesperación, Laín cree que la esperanza constituye la trama misma de nuestra existencia. "Un hombre sin esperanza sería un absurdo metafísico" [49]. *Somos* nuestra esperanza como somos nuestras creencias y nuestras dilecciones y con ellas contamos, sabiéndolo o no, en la ejecución de cualquiera de los actos de nuestro vivir personal. Laín subraya, con un énfasis muy español, el sentido encarnatorio y comunitario de la esperanza. La esperanza arraiga no sólo en nuestra constitución cuerpo-espíritu, sino también en nuestra dimensión esencial de la coexistencia y la convivencia. La esperanza implica a *todo* el hombre y a *todos* los hombres. Más aún, en cierto sentido incluso al mismo universo, "porque a través de cada hombre espera todo el cosmos...; el sujeto de la esperanza humana es un yo en el universo" [50]. El tema de la coexistencia, ya insinuado en esta honda y bella fenomenología de la esperanza, es el objeto de la otra gran obra de Laín, *Teoría y realidad del otro*. Laín incluye en su análisis —le ha precedido, como es corriente en su técnica literaria, un denso estudio histórico— toda la gama posible de realizaciones del "encuentro" humano, desde las puramente objetivas, utilitarias, indiferentes, en las que el "otro" es rebajado al nivel de "objeto", hasta las auténticamente humanas, en las que el "otro" es aceptado como "persona" o acaso se convierte incluso en "prójimo" y "amigo". Laín, que había partido del "encuentro ejemplar", figurado en la parábola evangélica del buen samaritano, llega así de nuevo, al término de su análisis, al "encuentro ejemplar", realizado en el "nosotros" que reúne en mutua efusión y donación el "yo" y el "tú". El libro de Laín incluye así, junto a su intención teorética, una instancia ética. Se trata de una invitación a las auténticas convivencias. Sólo cuando el otro me es prójimo, es de verdad otro. O como canta el poeta Rainer M.ª Rilke, en un verso que Laín con razón se apropia: "Sólo donde brota el tú hay lugar" para la vida humana.

José Luis Aranguren (n. 1909), intelectual de formación independiente e intereses polifacéticos [51], se introdujo en el quehacer cultural hispano con un estudio sobre *La filosofía de Eugenio d'Ors*, para consagrarse más tarde con el magno y penetrante ensayo *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. El título y el contenido de la obra de Aranguren patentizan el cambio operado en el diálogo interreligioso, desde que Balmes publicara su *Protestantismo comparado con el catolicismo*. En Aranguren no se trata ya de polémica o de apología, sino de un análisis sereno y amistoso de la espiritualidad protestante y católica. Además, Aranguren se fija menos en el pensamiento y más en la sensibilidad, en lo que él llama el "talante" religioso. No es que el profesor madrileño desprecie el pensamiento, sino que opina que éste brota de la vida y que una buena parte de las innovaciones teológicas han sido esfuerzos por adaptar el entendimiento de los dogmas a la manera contemporánea de vivir la religión. La postura de Aranguren es una postura pionera, tempranamente "ecuménica", una postura que supera por adelantado actitudes ya trasnochadas, pero, al tiempo de escribir su libro, todavía vigentes. Su actitud mental de "intelectual católico" es suficientemente abierta para darse cuenta que el combate entre las distintas confesiones cristianas es ya un hecho pretérito y, a la vez, suficientemente católico para entrever como solución a la actual división religiosa una "recatolización de toda la realidad religiosa cristiana" [52]. Idéntico poder de penetración y análisis de formas de vida y estados de ánimo ha mostrado Aranguren en el estudio de realidades culturales y sociológicas contemporáneas como la "Universidad" o la "juven-

tud". Pero su obra principal, al menos en el plano estrictamente filosófico, habrá que verla en su *Ética*. El libro es un intento de renovación e integración de las perspectivas éticas tradicionales desde una postura abierta y actual. Históricamente los hitos fundamentales que recorre el pensamiento ético de Aranguren son Aristóteles, Santo Tomás, N. Hartmann, Heidegger, Ortega y, sobre todo, Zubiri. Podría decirse que Aranguren ha levantado su edificio ético sobre las bases de la concepción antropológica y ética de Zubiri. En el centro de esta construcción de Aranguren está la distinción entre la moral como "estructura" y la moral como "contenido". La primera consiste en el ajustamiento del acto humano a la realidad; la segunda en su ajustamiento a la norma ética. Ambos aspectos se presuponen y complementan el uno al otro. Mediante ambos "ajustamientos" el hombre construye y forja —Aranguren insiste orteguiana y heideggerianamente en el carácter "proyectante" de la existencia— su personalidad ética. Este trabajo se realiza en el tiempo, pero en perspectiva de eternidad. Aranguren distingue con Zubiri el tiempo como "futurición" y el tiempo como "emplazamiento". En el tiempo como futurición proyectamos el destino moral que vamos a forjar. En el tiempo como emplazamiento, en tanto llega la muerte, estamos a tiempo de rehacer este destino moral. Frente a la muerte Aranguren abre el dilema de "absurdo" o "misterio", para cerrarlo mediante la última y definitiva apertura de lo ético a lo religioso: "Ninguno muere para sí mismo: morimos para el Señor". Esta perspectiva del "allende" no hace a Aranguren insensible a las realidades y exigencias del "aquende". Al contrario, su ética ve en este interrogante el tema ético de nuestro tiempo: ¿puede ser considerado bueno el hombre que acepta, cuando menos con su pasividad y silencio, una situación social injusta? La relación de la problemática ética con la social y política la ha abordado directamente Aranguren en el ensayo *Ética y Política*. Acaso se encuentre en esta unión de trascendencia y misión, de arraigo religioso y abertura a todo lo humano, el rasgo distintivo de la personalidad intelectual de Aranguren.

V: LA ESCUELA DE BARCELONA

Junto a la denominación de "Escuela de Madrid" se ha hecho también usual la correspondiente de "Escuela de Barcelona". Este uso, además de una cierta utilidad descriptiva o clasificadora, encuentra su razón de ser en el hecho de corresponder a Barcelona, desde mediados del siglo pasado, la función de segunda capital intelectual española y en el mismo carácter peculiar y autóctono de la vida cultural barcelonesa. Sin embargo, mucho más todavía que en el caso similar de Madrid, se impone tomar la denominación de "escuela" en un sentido amplio y abierto y, por supuesto, al margen de toda tendencia doctrinal concreta. En efecto, en Madrid nos encontramos con la figura de Ortega que daba forma y aglutinaba, dentro de sus respectivas modalidades personales, a los miembros de la "escuela" madrileña. Una figura similar falta por completo en Barcelona. La "escuela" de Barcelona no tiene un "maestro", menos aún unas "doctrinas". Tiene, sin embargo, algo importante y decisivo: un "estilo", un "carácter", una "manera de ver las cosas", en una palabra, una "tradición" [1]. Esta "tradición" tiene que ver con el espíritu de la vida intelectual barcelonesa, muy abierta a Europa, sobre todo a la vecina y familiar Francia, y, con todo, siempre hogareña; muy de última hora y, sin embargo, en continuidad con una vieja historia que llega hasta la Edad Media; entusiasta por las grandes ideas, pero realista y conciliadora. E. Nicol ha insistido en varios rasgos peculiares de esta tradición: en el "sentido pacífico" de la filosofía barcelonesa [2]; en su *ethos* medieval, que incluye tanto una nostalgia

del pasado como una aptitud para el futuro [3]; en el clásico "seny", que explica por ejemplo que el krausismo formase escuela en Madrid y no hiciese mella en Barcelona, mientras que la filosofía escocesa del sentido común se ganaba la predilección precisamente de los maestros catalanes [4]. Comprendida en este marco histórico y sociológico, la escuela de Barcelona carece de todo carácter ideológico y consiste únicamente en una convivencia de pensadores diversos dentro de una cierta coincidencia de actitudes, o como reza una definición de E. Nicol, en "una variedad de doctrinas que prospera en una comunidad de afinidades" [5].

Contrariamente a la escuela de Madrid, que parte casi exclusivamente de la renovación orteguiana, el grupo barcelonés continúa, con la libertad que le es propia, la línea de la tradición espiritualista de Jaime Llorens y Barba (1820-1872) por intermedio de Jaime Serra Hunter y Tomás Carreras y Artau. JAIME SERRA HUNTER (1878-1943) fue menos un pensador original que un excelente maestro. Su obra escrita es más bien escasa [6]. Sin embargo, su influjo en los discípulos fue muy grande. De un modo similar a García Morente, en Madrid, "explicando las filosofías Serra Hunter enseñaba lo que es filosofía; y no lo hacía elaborando una teoría personal de la filosofía, sino viviéndola y expresando sin deliberación, con su presencia sola, en qué consiste ser filósofo" [7]. TOMÁS CARRERAS Y ARTAU (1879-1954) fue también un gran profesor y, a la vez, un especialista en la filosofía del derecho, la ética y la sociología [8]. Vinculado a la vez a la línea del pensamiento reflexivo de Llorens y Barba y a los maestros barceloneses de la escuela histórica del derecho, como Durán y Bas, Planas y Casals, Permanyer y Trías y Giró, Carreras y Artau utiliza un método de "introspección colectiva", para penetrar en el alma popular. Pero la obra más importante de Carreras y Artau fue la de iniciar y promover en Barcelona la investigación histórico-filosófica [9]. Para ello contó con la colaboración eficiente de su hermano menor, JOAQUÍN CARRERAS Y ARTAU (n. 1894), historiador nato y sucesor de Serra Hunter en la cátedra barcelonesa de historia de la filosofía [10]. La labor histórica de ambos hermanos, centrada principalmente en torno a la gran tradición filosófica de la Cataluña medieval, con figuras como Ramón Llull, Arnau de Vilanova, Francesc de Eiximenis y Ramón de Sebonde, se extendió también al resto del pensamiento peninsular y dio lugar a su excelente historia de la *Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV* [11].

Junto a Serra Hunter y los hermanos Carreras y Artau, pertenece también a la primera generación barcelonesa el esteta FRANCISCO MIRABENT (1888-1952). Modesto empleado que llegó con su esfuerzo personal a fundar una floreciente industria, Mirabent es el autodidacta que se crea una gran cultura y a los treinta y un años de edad empieza, bajo Serra Hunter, sus estudios universitarios. Mirabent comenzó demasiado tarde y murió demasiado pronto para poder dejarnos una obra definitiva [12]. Sin embargo, su estudio sobre la *Estética inglesa del siglo XVIII* y su profundo tratado *De la belleza* inician en España el tratamiento de la estética a un nivel científico y crítico y constituyen, sin duda, lo más valioso que ha producido en esta materia el pensamiento español contemporáneo. Mirabent, hombre de una gran elegancia humana e intelectual, es el esteta injertado de humanista que sabe contemplar el fenómeno de la belleza en toda su plenitud humana, más allá de lo meramente artístico, hasta sus raíces espirituales y éticas. "La experiencia estética no es solamente la contemplación de un objeto bello o la realización de una obra de arte, sino también —y en ocasiones más emocional, más patética— el acto de pensar con rigor, de construir armoniosamente un sistema, de velar por el ritmo moral de la propia vida, de conducir dignamente los asuntos ordinarios de cada día, de respetar la persona espiritual de los otros, de sentir

en nuestra alma la palpitación del alma del prójimo como una exigencia intangible de cordialidad y comunidad"[13].

Pero el alma del grupo barcelonés, intermediaria entre la primera y segunda generación, es JOAQUÍN XIRAU (1895-1946). Discípulo de Serra Hunter y profesor de un puñado de discípulos, en particular de J. Ferrater Mora, D. Casanovas y J. Maragall y, en sentido más amplio, de E. Nicol y J. D. García Bacca, el ampurdanés Xirau tenía las cualidades del auténtico maestro: entusiasmo, convicción, presencia, ejemplaridad y eficacia. Xirau "tenía el poder absorbente de quienes conciben su vida como servicio de una misión redentora. Xirau hubiera sido, por todos estos rasgos suyos, un jefe de Escuela. Pero su cacería de almas no la emprendía con las armas de una particular filosofía... Lo mismo que Serra Hunter, aunque en un estilo muy diferente, la praxis filosófica le parecía más importante que la teoría[14]. Militante de la izquierda catalana, el fin adverso de la guerra civil le condujo a México, en cuya Universidad prosiguió con su peculiar dinamismo su labor filosófica y magistral, aunque herido dolorosamente por la nostalgia de la patria lejana[15].

La personalidad filosófica de J. Xirau se inserta en la línea espiritualista de su maestro Serra Hunter, pero no sin experimentar una profunda transformación, producida en parte por la influencia espiritual de M. B. Cossío y el contacto intelectual con las corrientes de pensamiento contemporáneo, en particular el vitalismo de Bergson y Ortega y la fenomenología de Husserl y Max Scheler. Buen conocedor de la historia de la filosofía, Xirau se ha ocupado en sus estudios históricos, además de Husserl y Bergson, de las más variadas figuras, tanto propias —Llull y Vives— como extrañas —Descartes, Leibniz y Rousseau—. Pero el intento original del pensador barcelonés podría colocarse en una superación de las dos corrientes adversas del intelectualismo y del vitalismo a través de una experiencia de la persona de raigambre metafísica y ética. Ya en su primer libro barcelonés, *El sentido de la verdad*, encontramos esa unión de problemática metafísica y ética. Pero es sobre todo en sus dos grandes obras mexicanas, *Amor y Mundo* y *Lo fugaz y lo eterno*, donde Xirau nos ofrece una síntesis lograda de su pensamiento. En *Amor y mundo* pone Xirau, entrelazado en una descripción de la evolución de la experiencia amorosa a lo largo de la historia del pensamiento, el problema de la dialéctica de ser y valor, objetividad y subjetividad. En su opinión, la oposición entre la espontaneidad del acto y la rigidez del ser se origina de la aplicación de medidas lógicas e intelectualistas a un problema irreductible a la lógica intelectual. En realidad, el ser no es absolutamente ni en sí mismo ni en lo otro: entre lo objetivo y lo subjetivo no hay "oposición", sino "confluencia". El análisis de la estructura intencional de la conciencia muestra la inferencia recíproca de inmanencia y trascendencia. No existe ni la pura objetividad, ni la pura subjetividad. "El arco sujeto-objeto es la categoría suprema que hace posible la realidad dinámica del ser y del valor"[16]. En el flujo perpetuo del devenir temporal el espíritu discierne elementos intemporales y eternos. "El ser concreto resulta así de la cooperación de dos eternidades: la eternidad de la fluencia dinámica e intensiva y la eternidad de los elementos inmutables que la definen y la encuadran"[17]. De ahí su profundidad opaca y su reverberación luminosa, todo su misterio y todo su esplendor. Xirau aboga en definitiva por una "personalización de la realidad", por una inserción del ser en la intimidad personal a través de la dialéctica amorosa, a la que la vida intelectual debe estar subordinada. En *Lo fugaz y lo eterno* encontramos una problemática similar. Después de reseguir históricamente las grandes etapas de la razón en su lucha entre lo que pasa y lo que permanece, Xirau afirma que los tres reinos de la realidad: el mundo sensible, el de las esencias inteligibles y el de los valores, no se revelan más que a una experiencia concreta de plenitud espi-



Monumento a Santiago Ramón y Cajal en el Parque del Retiro, en Madrid; obra de Victorio Macho.



El doctor Turró en su laboratorio, en Barcelona.



Gregorio Marañón.

Gregorio Marañón (sentado a la mesa, a la derecha de la fotografía), en la Policlínica del Instituto de Patología, en Madrid.

ritual. Por eso la filosofía está muy lejos de la ciencia con su objetividad aparente y superficial. La filosofía está por encima de la objetividad. Su autonomía consiste en no atarse absolutamente a nada, para poder unirse a todo [18]. De ahí que, en opinión de Xirau, toda filosofía, desde Platón a Nietzsche, posea un contenido religioso. En esto la filosofía coincide con la misma vida. Porque vivir es trascenderse y buscar en el recinto del mundo algo que haga a la vida digna de ser vivida. La vida, en su plenitud, es un "desvivirse", que consiste en proyectarse más allá de sí misma en una insaciable ansiedad de salvación [19].

Con Xirau se relacionan en mayor o menor grado los otros representantes de la escuela de Barcelona. El más antiguo, JUAN DAVID GARCÍA BACCA (n. 1901), es justamente aquel cuya relación con el grupo barcelonés es más superficial. Originario de Pamplona, las circunstancias de la vida llevaron a García Bacca a la Ciudad Condal, en cuya Universidad sostuvo en 1935, bajo la presidencia de Xirau, su doctorado en Filosofía. Pocos meses más tarde ingresaba en el claustro barcelonés como catedrático de filosofía de las ciencias. Docencia brillante, pero muy breve. Desde el final de la guerra civil, García Bacca prosigue su magisterio en América, como catedrático de filosofía de la Universidad de Caracas. García Bacca recuerda a Zubiri por la amplitud de su formación. Esta abarca no sólo la filosofía, sino también la teología, las lenguas clásicas y las ciencias físico-matemáticas, y tuvo por marco, junto a Barcelona, las principales Universidades europeas: Lovaina, Munich, Zurich, Friburgo y París. Esta universalidad de conocimientos se manifiesta en su obra [20]. García Bacca es un gran conocedor de la filosofía griega, en particular de Parménides y Plotino, cuyas obras ha traducido y comentado. Es asimismo un penetrante intérprete del pensamiento más reciente, sobre todo de los nueve pensadores: Bergson, Husserl, Hartmann, Unamuno, Ortega, Whitehead, Scheler, Heidegger y Balmes, a los que ha dedicado los dos volúmenes de su ensayo *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas.* Sin embargo, la parte primera y más importante de su obra tuvo por objeto la lógica y la filosofía de las ciencias. García Bacca fue en España el iniciador de la logística y de la lógica de las ciencias y uno de los mejores conocedores de la teoría física de la relatividad. En el fondo de esta actitud científica se escondía, con todo, una preocupación metafísica. Esta raíz interior no tardó en dar sus frutos. En su *Invitación a filosofar,* García Bacca, partiendo del concepto matemático de la transfinitud, concibe al hombre como un "ser transfinito" y a la filosofía como un "proceso de transfinitización", al que ésta somete a todo objeto. El hombre se convierte así en el origen de toda trascendencia: las cosas están llamadas a ser "transfinitadas" y en cierto sentido "divinizadas" por el hombre. Esta preocupación de "infinito", en la que se juntan la problemática metafísica y la religiosa, se manifiesta también en el prólogo a su traducción de las *Ennéadas* plotinianas con el título significativo de *Presencia y experiencia de Dios.* J. D. García Bacca parece, pues, un pensador en camino con un futuro todavía abierto e imprevisible.

EDUARDO NICOL (n. 1907), de vieja familia catalana, junta a su formación barcelonesa con Serra Hunter, Xirau y Tomás Carreras Artau, el contacto con los prohombres de la escuela de Madrid: Ortega, Zubiri y García Morente. Truncados por la guerra civil los inicios de su docencia universitaria en Barcelona, Nicol enseña desde 1941 en la ciudad de México, en cuya "Alma Mater" representa brillantemente, junto a su colega José Gaos, al pensamiento español contemporáneo [21]. Eduardo Nicol se ha impuesto como tarea en su filosofar una superación —lo cual quiere decir también una integración de sus valores positivos— del existencialismo y del vitalismo relativistas por el camino de una restauración de la idea auténtica de verdad. Nicol inició su

obra en México con una interesante *Psicología de las situaciones vitales* (1941). El filósofo barcelonés parte de la noción orteguiana y diltheyana de "situación vital" biográfica, no meramente biológica, para levantar la existencia de una psicología verdaderamente antropológica, en la que el hombre no sea tratado impersonalmente como una cosa o un animal. En el centro de esta obra se encuentra una tajante afirmación de la libertad. Nuestra vida no se decide jamás por un acontecimiento imprevisto, sino por el modo como reaccionamos frente a este acontecimiento. El hombre es el único ser que tiene un destino, porque es el único que tiene la posibilidad de luchar contra el destino.

En la *Idea del hombre* (1946) Nicol insinúa ya con claridad su intento de superar la "crisis del historicismo". Su meditación se fija principalmente en la antinomia entre la realidad histórica del hombre y la exigencia de verdad absoluta de su pensamiento. Esta exigencia no es comprensible, si la realidad sobre la que se dirige el pensamiento no está ontológicamente estructurada. La "paradoja del hombre" consistiría, según esto, en que es un ser cuya esencia permanente reside en el hecho de cambiar bajo el influjo de su acción. *Historicismo y existencialismo* (1950) prosigue hacia adelante el camino iniciado. Nicol rehace históricamente el conflicto secular entre la "razón" y la "historia", el "ser" y el "tiempo", para superar dialécticamente la postura "naturalista" o "escéptica" de ambas tendencias contrapuestas mediante una llamada a la autenticidad y a la comunión. La marcha ulterior del pensamiento de Nicol le lleva a acentuar en *La vocación humana* la "situación vocacional" del hombre, puesta de manifiesto en su privilegio de la elección libre y racional, y le conduce finalmente, en su *Metafísica de la expresión* (1957), a una concepción del hombre como ser de la expresión, según la cual ser para el hombre no sólo es "expresarse", sino "expresarse en el ser" en función y al servicio de una exigencia ontológica y ética. Nicol se hace simpático por la gran sinceridad y el alto sentido ético con que se ha entregado a la búsqueda de la verdad filosófica. Su pensamiento es en este sentido lo más contrario del "sofista" con el que, desde el noble jadear de su búsqueda, ha identificado en algún momento al pensamiento de Ortega, cuyo peligro proviene de "la ambición que tiene y de lo poco que trae para justificarla"[22]. Nicol, más que prometer, se ha contentado con buscar. La seriedad de esta búsqueda le ha llevado a reencontrar de nuevo viejas verdades, que el pensamiento moderno había olvidado.

José Ferrater Mora (n. 1912) constituye por su edad el benjamín del grupo barcelonés. Su formación, estrictamente barcelonesa, transcurre bajo la dirección de Xirau. Después de haber enseñado algunos años en Chile, Ferrater Mora es actualmente profesor de filosofía del "Bryn Mawr College" en Pensilvania. Ferrater Mora posee una mente universal[23]. Su erudición histórica y su información sistemática se han puesto a prueba en su *Diccionario de Filosofía,* tarea absolutamente insólita como obra de un solo hombre. Su talento de penetración y exposición histórica se ha desplayado sobre todo en los temas relativos al actual filosofar hispánico, cuya circunstancia espiritual ha descrito en el sentido de que Ortega representaría la "conciencia" europea, al paso que Unamuno sería el "alma" y D'Ors la "forma". Pero el tema español no es ni con mucho el exclusivo en la obra histórica de Ferrater Mora. En *Cuatro visiones de la historia universal* el filósofo catalán se enfrenta con la filosofía de la historia de Agustín, Vico, Voltaire y Hegel, y en *La filosofía en el mundo de hoy* nos ofrece una sugerente visión de la distribución de fuerzas y tendencias dentro del filosofar contemporáneo en torno a los tres grupos de la búsqueda metafísica europea, el neopositivismo anglosajón y el marxismo ruso. Ferrater Mora es asimismo el filósofo de la "catalanidad",

cuyas "formas" peculiares de vida consistirían, junto al tradicional e indefinible "seny", en la continuidad, la medida y la ironía. Y para completar su polifacética tarea, Ferrater Mora se interesa también por la lógica matemática, a cuya exposición ha dedicado un volumen. Esta multiplicidad de temática define la actitud histórica —no historicista— del pensamiento de Ferrater Mora. El pensador catalán es capaz de pensar por propia cuenta, pero en continuidad con lo que otros han pensado y desde una determinada situación histórica. Esto se advierte en sus obras de mayor densidad especulativa, como las que ha dedicado al tema de la muerte, *El sentido de la muerte* y *El ser y la muerte*, y al análisis de la gran crisis espiritual del mundo contemporáneo que constituye el núcleo de *El hombre en la encrucijada*. El mismo Ferrater Mora ha definido su propia filosofía como un modo de pensar "integracionista", en el sentido de que la complejidad de la realidad no permite que sea definida de una forma absoluta, sino en cuanto ella misma "tiende" a un concepto absoluto que la define.

VI: EL PENSAMIENTO CIENTIFICO

Uno de los grandes temas de la polémica en torno al "problema" de España fue el de la llamada "ciencia española". La disputa sobre la existencia o no existencia de una ciencia y filosofía españolas apasionó durante decenios a tradicionalistas y europeístas. Unos y otros se agruparon en el momento más violento, pero también más fecundo de la polémica, en torno a las figuras ejemplares de Menéndez Pelayo y Cajal. Ambos soltaron el nudo del problema, sustituyendo, cada uno a su modo, las palabras por los hechos, la discusión por la investigación, histórica y literaria el primero, científica el segundo. Las laboriosas rebuscas de Menéndez Pelayo por nuestras viejas y polvorientas bibliotecas y la tenaz exploración de Cajal del recién descubierto universo celular, constituyen las dos únicas respuestas convincentes, unilaterales ambas, pero complementarias, al viejo problema. La disputa inútil e inoperante se había encauzado al fin por el buen camino: el de la acción. Al amainar la polémica, no sólo en uno y otro bando se habían corregido las posiciones primeras, sino que, sobre todo, se había comprendido que lo que urgía era no hablar, sino hacer. Por primera vez en la España moderna nos encontramos con una incipiente, pero seria investigación científica e histórica. Aquí nos interesa sólo la primera y aún ésta en lo que tiene de aportación al pensamiento español de la época. Cajal y Turró abren el camino en el campo de la medicina, continuando así la larga y gloriosa tradición hispana de los médicos-filósofos. Otras figuras de renombre, Marañón sobre todo, la llevarán adelante. Surge incluso entre nosotros el primer brote de un pensamiento físico y matemático de coturno estrictamente europeo. En este como en otros aspectos del menester cultural la generación del novecientos se muestra renovadora en el sentido más auténtico de abrir nuevas posibilidades a la creación intelectual.

Santiago Ramón y Cajal

Ramón y Cajal (1852-1934), tanto por su cronología como por su ideología, es un hombre del siglo XIX [1]. Es el único ejemplar entre nosotros de la corriente positivista que domina en esta época el pensamiento europeo. Frente a la inveterada tendencia metafísica del pensamiento hispano —a veces, sobre todo en sus epígonos, no exento de especulaciones aéreas y malabarismos conceptuales—, Cajal representa el frenazo de la experiencia. Su dedicación a la

ciencia es unilateral, pero ejemplar y eficaz. En este sentido Cajal es una figura tan significativa de un momento del pensamiento español, como la de su gran antípoda Menéndez Pelayo. Por algo los adversarios del polígrafo santanderino utilizaron el nombre del sabio aragonés como portaestandarte de una nueva orientación del pensar hispánico. "Cajalizar la filosofía hispana", vino a gritar, al menos en cuanto al sentido, José M.ª Ingenieros en 1916. Y no hay duda que el propio Cajal estuvo de acuerdo con sus admiradores en la necesidad de dar un giro metódico, en un sentido menos metafísico y más positivo y experimental, a la vieja filosofía ibérica. Por eso el P. Iriarte, buen conocedor del pensamiento español del ochocientos, opina que la filosofía de esta época debe estudiarse desde doble ángulo visual: el de Menéndez Pelayo, que representa a las ciencias del espíritu, y el de Cajal, que representa a las de la naturaleza [2].

Aquel muchacho indómito de Ayerbe, hijo de un médico de pueblo, que recogía y clasificaba de niño huevos de pájaros y, estudiante de bachiller en Huesca, sospechaba, a pesar de los denuestos de su profesor, que Locke, Condillac y Rousseau no debían ser tan execrables como el bueno del catedrático creía, se convertiría en sus años maduros en el primer sabio de España. En efecto, cumplida su carrera de medicina en Zaragoza, y su servicio militar en la campaña de Cuba, de la que volvió víctima del paludismo para caer en la patria en una fuerte tuberculosis, Cajal no sólo sanó de su enfermedad, sino que, a fuerzas de lo que él llamaba su "santa fatiga", comenzó una brillante carrera de catedrático e investigador en anatomía e histología, que le llevó de Zaragoza y Valencia a las cátedras universitarias de Barcelona (1879) y Madrid (1892), y a la publicación de sus famosos tratados de *Histología* y de *Textura del sistema nervioso* (1889-1904), que debían consagrarle para siempre como un científico de categoría internacional.

Podría parecer hasta aquí que Cajal no fue más que un sabio naturalista cultivador de la ciencia positiva. Sin embargo, por debajo del científico se escondía también el pensador. Por algo formuló él mismo un día esta célebre máxima: "Quien no se preocupa de la constitución del universo y de los problemas de la vida y la muerte no pasa de ser un cuadrúmano con pretensiones" [3]. En realidad, sabemos por su interesante *Autobiografía* que la afición a la filosofía tiene en Cajal hondas y viejas raíces. Ya en sus años de universitario en Zaragoza, el joven Santiago había ocupado los ratos que la medicina le dejaba libres con ejercicios gimnásticos acompañados de la lectura de poetas y filósofos. Lo curioso es que los poetas y filósofos preferidos del futuro científico son los más soñadores y románticos: Espronceda entre los primeros y entre los segundos Berkeley y Fichte. Con ellos lee también a Kant, Hume y Balmes. El futuro investigador del mundo microscópico cae ahora en una especie de manía idealista que le lleva a afirmar ante sus amigos que el yo es la única realidad existente y todo lo demás pura proyección del yo. ¿Se trató en ello de una seria postura filosófica, o más bien, como indica el mismo Cajal, de la atracción de un espíritu joven por las paradojas y malabarismos dialécticos? El hecho es que la presunta etapa idealista duró poco. Lo único duradero de este período fue la crisis religiosa en la que naufragaron sus creencias tradicionales, con la única excepción de la inmortalidad del alma y la existencia de un Ser supremo, rector del mundo y de la vida. Cajal se quedó, pues, religiosamente en un vago deísmo teñido de estoicismo. Un estoicismo a lo Séneca, Epicteto y Marco Aurelio, centrado en la afirmación de la dignidad humana, pero sin la típica resignación estoica ante las fuerzas de la naturaleza. Más que coincidir con la naturaleza, el sabio Cajal se esforzará por corregirla y domeñarla. A esta personal postura religiosa se asociará una actitud científica de tinte declaradamente positivístico. En reali-

dad, tanto el ambiente de la época como la misma contextura de su espíritu le inclinaban hacia el dogma fundamental del positivismo: la identificación del saber con los conocimientos observables, controlables y experimentables de la ciencia positiva.

El filósofo que apuntó ya en el Cajal joven se manifestará en el sabio maduro, tan pronto como éste deje por unos momentos el microscopio y se dedique a pensar en los enigmas del universo. En realidad, estaba preparado para esta tarea. Tiene "el instinto de la ultimidad de las cosas, que es tan propio de un filósofo... Por otra parte, enfrascado en la exploración de la naturaleza, ha sentido como pocos su contacto y su pulsación en las dos más valiosas joyas de la creación, que, según su frase, son el cerebro y la retina. Le es familiar el funcionamiento de la pulcra y exquisita economía de los centros nerviosos superiores, y con ellos parece que hubiera asistido al actuar tangible de la conciencia y de la inteligencia en los seres humanos. Y como si fuera ello poco, ha pasado por ese momento terriblemente esclarecedor que es la proximidad de la muerte, lo mejor, si no lo único, para encararse con la existencia y los graves problemas humanos" [4]. Ahora bien, supuesta esta preparación, ¿cuál va a ser la filosofía de Cajal? ¿En qué consistirá lo que se ha llamado el "cajalismo filosófico" [5]. Distingamos en él, para mayor claridad, una "actitud", un "clima" y una "doctrina". La "actitud" que define a Cajal es la típica del hombre de ciencia: poca especulación y mucha experiencia. Consagración a la investigación y paciente acopio de datos, en vez de ponerse a construir en el aire fáciles teorías: eso es todo. El "clima" en que se mueve el pensamiento de Cajal es el característico de su época: fe optimista en la ciencia y, gracias a ella, en el progreso de la humanidad. Cajal no duda que la ciencia, desde sus diferentes frentes, resolverá en favor del orden y la justicia "la noble y épica lucha entablada entre el pensamiento y las energías ciegas naturales", y llega incluso a pensar que lo más doloroso de la muerte es que nos priva de asistir a este feliz desenlace [6]. La "doctrina" en que se expresa el pensamiento de Cajal consiste en una especie de evolucionismo deísta. El universo de Cajal consta de dos elementos: arriba Dios como principio impulsor, modelador y providente de la evolución, y abajo el mundo en evolución, es decir, en lucha por la vida, lucha cruel y despiadada, en la que un viviente sacrifica a otro viviente, desde el primer protoplasma animal que sacrificó el primer vegetal hasta la inmolación del animal por el animal y del hombre por el hombre. El mal, lejos de ser consecuencia del pecado original, es consecuencia de la evolución y condición de su progreso ascendente. En el fondo, el mal se explica por el estadio actual intermedio de un universo que no ha alcanzado todavía su perfección definitiva.

Esta singular "cosmovisión" la ha expresado Cajal en una serie de apólogos o cuentos filosóficos. En uno de ellos, *El fabricante de honradez*, un tal Alejandro Mirahonda, médico y filósofo, hace descender sobre el agitado y desordenado pueblo de Villabronca una paz hipnótica, que lo convierte en un cementerio. Hastiados de tanto orden, sus habitantes exigen que se les devuelva el bello desorden que les es natural. Alejandro se lo devuelve y la vida sigue sus cauces ordinarios, pero fructuosos. La moraleja del cuento es clara. Suprimir del todo el mal sería el mayor de los males, pues no puede hacerse sino a expensas del progreso. En otro cuento, *El pesimista corregido*, el protagonista, un médico llamado Juan Fernández, tiene al mundo por mal hecho, sobre todo a la vista de los mil gérmenes ocultos de destrucción que amenazan por todos lados a la frágil vida. Mas he aquí que en medio de un monólogo en el que nuestro médico increpa el mismo Autor de la naturaleza, se le aparece el genio de la ciencia y le explica los planes de la Providencia. El mundo es una evolución. En ella el individuo no es fin, sino medio de un

progreso del que el mal es el principal impulsor. Además, dentro de esta evolución, cada época conoce la parte de verdad que le corresponde y es capaz de sobrellevar. ¡Pobre del hombre si viera las cosas tal como se las descubre el microscopio y el telescopio! Como prueba y escarmiento, Juan Fernández pasa ahora la doble experiencia de una visión microscópica y telescópica. Es un mundo alucinante en el que la mejilla más tierna y sonrosada tiene mucho de la piel del erizo y del cocodrilo y el rostro humano se convierte en una especie de selva virgen en la que campan a sus anchas manadas de repugnantes bacterias. El experimento ultratelescópico de Juan es todavía más monstruoso y las cosas que ve no caben en cabeza humana alguna. También en este caso es clara la lección del cuento. El mundo, indescifrable para el conocimiento del presente, no lo será para el del futuro. Hay que ver las cosas en visión de lejanía por encima de los egoísmos personales, teniendo como punto de referencia no este o aquel hombre, sino la humanidad. Pongámonos, pues, de acuerdo con "las incontrastables leyes de la evolución moral e intelectual de la vida" y abandonemos "la satánica manía de hacer responsable a la Providencia del mal físico y moral... Comprendamos que el dolor y la desgracia, irremediable en el fondo en cuanto arrancan de la esencia y contextura misma de la máquina orgánica, sólo pueden paliarse educando a los pueblos en el altruismo del organismo colectivo y sugiriendo a los hombres la firme convicción de que son células hermanas y equivalentes de una unidad viviente superior, unidad o Estado, cuya prosperidad y felicidad representan la suma de las abnegaciones y sacrificios individuales" [7].

Con los años, este optimismo científico y evolucionista de Cajal se quebrantará un tanto, sobre todo después de la primera guerra europea. Pero en el fondo el gran científico seguirá siendo hasta el final, en su ideología anacrónica y alicortada, un hombre del siglo XIX.

Ramón Turró

Contemporáneo de Cajal y copartícipe de sus principios empiristas, el catalán Ramón Turró (1858-1926) sigue un camino más original, pero menos eficaz que el de su colega aragonés. Discípulo del célebre Letamendi en la Facultad de medicina barcelonesa y director desde 1904 del Laboratorio Municipal de la Ciudad Condal, Turró enlaza sus investigaciones fisiológicas con sus meditaciones filosóficas [8]. Surge así una obra original, en cuyo centro está el intento de solucionar el llamado problema crítico a partir de la experiencia del hambre [9]. Tal es el objeto de su obra principal: *Los orígenes del conocimiento: el hambre.* Turró lleva a término en su famoso libro lo que Ferrater Mora ha llamado una profunda "interpretación naturalista" del kantismo [10]. Como es sabido, Kant había declarado como gran "escándalo" de la filosofía al problema de la justificación de nuestro conocimiento del mundo exterior. Turró cree, en cambio, haber encontrado la base para superar filosóficamente el "escándalo" kantiano en el fenómeno del hambre. En efecto, el hambre no es un "impulso amorfo", sino "una suma de tendencias selectivas" que escogen los elementos más apropiados para la restauración del organismo. La inquietud trófica constituye una auténtica conciencia inferior que, a la vez que nos da a conocer nuestra indigencia, nos empuja a satisfacerla en el mundo exterior. De este modo las sensaciones tróficas se convierten en condición *sine qua non* del conocimiento. El escepticismo lo mismo que el idealismo caen por su base, pues en el fenómeno del hambre estoy tan cierto de mi existencia corpórea como de la del mundo circundante. Unamuno dio con la fórmula chistosa: "Edo, ergo sum" [11].

Turró ha aplicado también su nuevo punto de vista biológico a la filosofía del lenguaje. *En el alma y la lengua* el médico catalán relaciona el espíritu de las diversas lenguas con el modo con que los respectivos pueblos sacian el hambre. Las palabras de un país pobre encierran una fuerza de voluntad que no se encuentra en los países ricos.

Gregorio Marañón

La herencia científica de Cajal, sin sus estrecheces positivistas, enriquecida además por una gran hondura humana y unas insospechadas posibilidades literarias, pasó al médico y escritor Gregorio Marañón y Posadillo (1887-1960). Nacido y educado en el Madrid de la restauración, en el seno de una familia de tradición cultural y en contacto, desde su juventud, con los tres prohombres de la vida intelectual contemporánea: el hombre de ciencia Cajal, el hombre de letras Menéndez Pelayo y el gran novelista Galdós, Marañón es con Ortega y D'Ors, Pérez de Ayala y Gabriel Miró, Rey Pastor, Américo Castro y Salvador de Madariaga, un típico representante de la generación que sigue al 98, cuyos rasgos distintivos ha colocado el propio don Gregorio en "la pasión por injertarse el espíritu de Europa, principalmente —pero no sólo— el alemán; el sentido de la ética social elevada, el amor a la España típica y, en fin, la religión de la ciencia practicada como ocupación liberal y en cierto modo aristocrática. Y todo ello impregnado de una aurora de optimismo que seguía a la noche amarga de los pesimismos del 98" [12].

En lo que toca a su especialidad médica, Gregorio Marañón contó en Madrid entre los discípulos predilectos de Olóriz y Madinaveitia y asistió en Alemania, como asistente de Paul Ehrlich, al descubrimiento del famoso "606". Pero con decir que Marañón fue un gran médico, se ha dicho todavía muy poco, a no ser que se incluya en el concepto de médico todos los matices de que él le revistió. Lo de menos en este caso son los hallazgos de Marañón como fundador de la endocrinopatología y lo de más es el modo como él concibió y vivió su vocación de médico. Laín Entralgo ha colocado la cifra última de la personal actitud del médico Marañón ante su propio arte en estas tres palabras: técnica, antidogmatismo y amor [13]. Marañón reconoció siempre el imperativo de la técnica médica. Más aún, él mismo formó parte del grupo de ilustres médicos, herederos del espíritu de Cajal, que se esforzaron por poner a la medicina española, en cuanto a rigor técnico, a la altura europea. "Cuando mi generación empezó a trabajar con estilo moderno, ha escrito el propio doctor Marañón, estábamos en la situación de Robinson Crusoe, que tuvo que ser albañil, cazador. cocinero, maestro y público de sí mismo. Si los que vienen detrás pueden tocar un solo instrumento y afinarlo hasta la perfección, para bien de la ciencia, algo nos alcanzará a nosotros de su mérito" [14]. Pero Marañón no cayó jamás en la idolatría de la técnica. Su lucidez humana le hacía ver demasiado claro que la prodigiosa técnica moderna tiene que fracasar siempre ante lo más fundamental. De ahí que en Marañón médico se sobrepusieren a la técnica el antidogmatismo y, sobre todo, el amor. Antidogmatismo y amor que en el fondo se incluyen y complementan. Pues el médico que tiene la suficiente amplitud de espíritu y cautela intelectual para ver a la medicina como una ciencia humana y no una ciencia exacta, tendrá también, como Marañón, la "conciencia cierta de que hasta donde no puede llegar el saber llega siempre el amor".

Esta profunda humanidad de Marañón es la que explica su polifacética personalidad de pensador, historiador y hombre público [15]. Don Gregorio pudo haber dicho con razón, con el poeta latino, que nada humano le era ajeno. No

le fueron ajenos los hombres del pasado, cuyas biografías escribió, ni los contemporáneos a quienes las dirigió. No le fue ajena su patria, España, ni la vida política contemporánea. También aquí lo importante no es lo que don Gregorio hizo, sino el espíritu con que lo hizo. Marañón intervino políticamente en un momento crucial de la historia de España, cuando la vieja Monarquía, desprestigiada y abandonada de casi todos, dejó paso a la segunda República. Por aquellos mismos años formó parte, con Ortega y Pérez de Ayala, de la "Agrupación al servicio de la República". Poco después, ante la peligrosa singladura del nuevo régimen, Marañón se preguntará: "¿A dónde va la República?"; y ante el estallido de la guerra civil, expatriado en París, Marañón denunciará la traición de que ha sido objeto en España, por parte de los que se llamaban sus servidores, el ideario liberal y humanista. En medio de estos cambios políticos lo único que no cambia en Marañón es la postura ideológica. Esta puede compendiarse en una sola palabra: liberalismo. Ese liberalismo marañoniano que es menos una posición política, que una actitud humana de respeto y convivencia para con los hombres de otras ideologías. Un liberalismo que podemos definir con L. S. Granjel "humanista y cristiano" [16]. Humanista en cuanto se funda en la filosofía del conocimiento del hombre, que es la filosofía por antonomasia y consiste además en estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo y en no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, al contrario, son los medios los que justifican el fin. Cristiano como lo fue el propio Marañón, incluso ejemplarmente en la segunda mitad de su vida, y como lo son en el fondo sus dos ideales fundamentales de tolerancia y hermandad universales.

La obra de Marañón es un reflejo de su rica personalidad. Dejando de lado su faceta estrictamente científica, de la que dejan constancia una serie de trabajos sobre temas de medicina y endocrinología [17], nos fijaremos particularmente en su aspecto más literario y filosófico, puesto de manifiesto en una serie de ensayos —Marañón es un maestro en el difícil arte de injertar la ciencia en la literatura sin que aquélla pierda en dignidad y vigor ni ésta en espontaneidad y claridad— que se orientan, dentro de su plurifacética variedad, en la dirección de una antropología histórico-biológica [18]. Al hablar de antropología ya está dicho que en el centro de la obra de Marañón está el interés —un interés insaciable y apasionado— por el hombre. Este interés crece con los años y la madurez médica y humana de don Gregorio y está en el fondo de la curiosa evolución que le lleva de los temas biológicos a los históricos. Es como si nuestro médico-humanista quisiese subrayar con la marcha misma de su obra que al hombre, más que en la naturaleza, se le encuentra en la historia.

En efecto, Marañón debutó como escritor con una serie de ensayos de tema biológico o, más concretamente, sexológico. Descuellan entre ellos, junto a los conocidísimos *Tres ensayos sobre la vida sexual*, dos trabajos de tono más científico que llevan por título *La edad crítica* y *Los estados intersexuales en la especie humana*. Se ha hablado a este respecto de freudismo. En realidad, Marañón no se acerca a Freud sin corregirlo o completarlo. Coincide ciertamente con el médico vienés en afirmar la importancia primordial del instinto sexual, junto con el de conservación, en la vida humana. Pero a la vez distingue claramente el instinto sexual de la libido y niega expresamente que ésta se encuentre en la raíz de todos los actos y sentimientos del hombre. Más que a la luz del psicoanálisis freudiano habrá que interpretar la sexología marañoniana como una confirmación en el plano biológico de la hipótesis de la bisexualidad en el plano físico, expuesta por Jung en su teoría de los arquetipos "animus" y "anima" [19].

Efectivamente, lo más original de la aportación de Marañón se encuentra

justamente en su concepción de la bisexualidad y los estados intersexuales. Para Marañón lo "masculino" y lo "femenino" no son valores antagónicos y formalmente distintos, sino dos grados sucesivos de desarrollo de una función única. Hay momentos en la evolución de la sexualidad en que los dos sexos parecen dos entidades independientes y opuestas. Pero el punto de partida normal en todo ser humano es precisamente una sexualidad relativamente inderefenciada. De ahí se sigue que la intersexualidad —prescindiendo de los casos monstruosos y más bien raros de homosexualidad— es un elemento de la normalidad sexual y su conocimiento uno de los puntos de partida de la normalidad futura. Casi todos los seres humanos están tocados de una sombra de intersexualidad sin detrimento de su normalidad social. A lo largo de toda vida humana la sexualidad evoluciona en un sentido idéntico, cuya etapa terminal es la virilidad. Todo varón, para dejar de ser niño y hacerse hombre, ha de pasar por una etapa de femineidad más o menos sofocada. Toda mujer, si realiza el ciclo vital completo, ve debilitarse su feminidad y brotar entre las ruinas de aquélla indicios de virilidad. Uno y otro sexo están, pues, integrados por los mismos componentes. La diferencia estriba en la intensidad y la cronología de uno y otro. En el hombre la fase feminoide es breve y poco intensa y la viril diferenciada y larga. En la mujer la fase femenina es larga y diferenciada y la fase viriloide terminal breve y poco enérgica. En conclusión, las formas intersexuales dependen tanto de la excesiva intensidad de la sexualidad secundaria, como de su excesiva duración.

Marañón ha aplicado esta concepción biológica al estudio de varios tipos humanos. Así brotaron sus famosos ensayos sobre Don Juan, Amiel y Enrique IV de Castilla. El tema de Don Juan es uno de los predilectos de Marañón. Lo abordó ya en los comienzos de su labor de ensayista en el trabajo *Notas para la biología de Don Juan* y lo reasumió más tarde en todos sus aspectos biológicos e históricos en el libro *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda.* Frente a la interpretación vulgar que ve en Don Juan al prototipo de varón, Marañón subraya con vigor y originalidad la feminidad del Seductor. Don Juan es un ser de deficiente y equívoca virilidad. Lo propio del varón, más que atraer a las mujeres es ser atraído por ellas. Don Juan, detenido en su evolución biológica en el umbral de la feminidad, es incapaz de localizar su amor en ninguna de las mujeres que pasan por sus manos. Le atrae no la mujer, sino el sexo. El amor donjuanesco es un amor inferior, vecino del de los niños o de las mujeres muy indeferenciadas. En suma, un amor afeminado.

El caso de Amiel es justamente el contrario al de Don Juan. Marañón dedicó a su análisis el ensayo denominado *Amiel. Un estudio sobre la timidez.* En él se nos presenta al famoso profesor suizo como un anti-Don Juan Si Don Juan era el gran indiferenciado, Amiel es el excesivamente diferenciado que busca infructuosamente la mujer ideal. Y así vive en un estado de pasión sexual inhibida, en el que la abstención procede del miedo de la decepción. Amiel y Don Juan viven obsesionados por la preocupación del amor y rodeados de una nube de amantes. Pero para Don Juan la mujer es el sexo y así la encuentra en cada una de sus representantes, mientras que para Amiel el sexo es una única y sola mujer que busca, sin lograr jamás hallar. Don Juan, bien dotado para el amor de los sentidos, no conoce el mar profundo y sin orillas de la pasión del alma. En Amiel, en cambio, su infinita sensibilidad para la pasión le inhibe las aptitudes físicas. Y así, uno y otro llegan por caminos opuestos al mismo resultado: a la incapacidad de amar.

El último Trastamara, cuyo estudio aborda Marañón en su *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo,* representa un caso menos arquetípico y mucho más vulgar. El desgraciado monarca fue sexualmente anormal,

parcialmente impotente como lo son los tímidos sexuales y con tendencias intersexuales.

Esta insistencia de Marañón en el tema sexual no fue siempre bien comprendida. En su primera época se trenzó incluso en torno a ella un cierto rumoreo de escándalo. Hay que decir en honor de la verdad que Marañón se acercó a esa zona compleja y oscura de la vida instintiva sin concesiones morbosas y sin olvidar jamás la dignidad de la ciencia. Más aún, en su concepción la ética coincide en último término con la biología. Marañón desarrolla un proceso de diferenciación sexual cuyo término es la monogamia. Por encima de la sexualidad más o menos indeferenciada, cuyo objeto es todo el sexo contrario o un grupo de individuos dotados de determinados caracteres, el grado supremo de la diferenciación sexual es aquel en que el objetivo del instinto se concentra en un único y solo individuo, fuera del cual no existe la atracción. El elegir para amar a un solo y único individuo es privativo de la especie humana y uno de sus más gloriosos blasones.

Con sus análisis de Amiel y Enrique IV el médico Marañón se adentra por vez primera en el terreno de la historia. Se trata en estas obras de estudios estrictamente históricos, pero de interés primordialmente médico. En adelante va a invertirse el papel. Marañón dejará de ser el médico con dotes de historiador, para convertirse en el historiador con dotes de médico [20]. Más que poner como antes la historia al servicio de la medicina, pondrá ahora la medicina al servicio de la historia. Tal es ya el caso de su ensayo sobre Tiberio, y mucho más todavía de sus dos grandes obras sobre Olivares y Antonio Pérez. Con la publicación de *Tiberio. Historia de un resentimiento* Marañón inicia su camino de la interpretación biológica de los personajes históricos a la historia propiamente dicha. Es cierto que nuestro médico no pretende con esta obra tejer una vez más la historia de Tiberio, sino la de su resentimiento. Sin embargo, junto al historial médico-psicológico del desgraciado emperador, Marañón rehace también— y esto es ya obra de historiador— la historia entera del mundo romano de la época. El ensayo de Marañón tiene además un extraordinario valor psicológico por su análisis magistral del resentimiento. En el fondo, el Tiberio marañoniano, como los personajes de Shakespeare, es la encarnación de una pasión. Marañón nos describe el resentimiento como una incapacidad de eliminar de la conciencia una vejación supuesta o real de la vida. Frente a la envidia o el odio que se dirigen a individuos, el resentimiento tiene mucho de impersonal y social. La reacción del resentido se dirige contra todo: contra la sociedad, el mundo, el mismo Destino. El resentido es inteligente, pero incapaz de adaptarse a la vida; es frecuentemente tímido y cobarde, y por ello, cuando se siente fuerte, se hace terriblemente cruel y vengativo. Nada lo demuestra mejor que la misma biografía de Tiberio.

Algo similar hay que decir del ensayo, paralelo al de Tiberio, que lleva por título *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar.* También aquí entreteje Marañón, junto a la biografía psicológica del Conde-duque, la historia de la España de los Austrias en el declinar de su imperio. Olivares encarna ahora la pasión de mandar. Es el hombre de la terrible voluntad de poder que se apodera del ánimo de un Monarca sin voluntad y se hace rey de otro Rey y, a través de él, dueño absoluto del Imperio hispano. El aspecto más original de esta obra consiste en que Marañón traspone el análisis de la pasión de mandar del famoso valido de Felipe IV del plano meramente individual al colectivo y social, dando lugar a un profundo y agudo estudio del mecanismo del poder absoluto y personal.

Con sus dos volúmenes sobre *Antonio Pérez. El hombre, el drama, la época,* el historiador Marañón escribió su obra definitiva. Se trata de un libro capital para el conocimiento no sólo de la persona y el drama del secretario de Fe-

lipe II, sino del mismo Monarca, los personajes de la Corte, la vida de la España filipina y, en fin, la historia europea de la época. Fiel a su técnica médico-psicológica, Marañón estudia también aquí una pasión: la intriga y la ambición de un alma sin escrúpulos de político renacentista. Pero en este caso el análisis psicológico está enteramente en función del histórico y se desvanece casi en medio de la infinita riqueza de la historia. Y a la vez que recrea la historia, el historiador Marañón medita sobre ella. Por eso, es en esta obra donde Marañón nos descubre con mayor claridad su peculiar concepción de la historia. Una historia que no tiene nada de aparatosa, sino que se identifica con la menuda y humilde vida cotidiana. Una historia que ya no la hacen los héroes, sino en la que intervienen, junto a los protagonistas, toda una comparsería de seres secundarios y anónimos que juegan también su papel, en ocasiones decisivo. Y por encima de todo —es éste el rasgo más típico del humanista Marañón— una historia formada por la suma de batallas oscuras que se libran en la conciencia de cada hombre entre el espíritu del bien y el espíritu del mal y en la que todos sus actores, dentro de sus diversas categorías morales, necesitan copiosamente de la inacabable misericordia de Dios.

Sería preciso recoger aquí todos los temas y personajes sobre los que se posó un día la mirada generosa y penetrante de Marañón: Vives, Feijóo, Menéndez Pelayo, Cajal, los españoles de la emigración... Sería preciso recordar al Marañón moralista que en *Vocación y ética* y *La medicina y nuestro tiempo* expuso su concepción personal de la medicina no como una profesión, sino como una vocación tan preñada de exigencias éticas que, sin la fuente moral, la misma eficacia técnica de la profesión se desgasta y acaba por anularse. Habría que hablar también del españolismo de Marañón y de su peculiar postura ante el problema de España, representada por un intento de superación de la antinomia España-Europa: "Los españoles antes de europeizarnos hemos de españolizarnos y después universalizarnos". Habría que hablar, en fin, de la devoción inteligente y entrañable de Marañón a Toledo y al Greco, inmortalizada en los dos ensayos *Elogio y nostalgia de Toledo* y *El Greco y Toledo*, escritos desde su "cigarral" toledano y en los que Marañón nos descubre su alma, un alma torturada, como la de su pintor predilecto, por la angustia de querer decir estas cosas infinitas, que no se pueden decir... Pero ante lo imposible de esta tarea, bastará con haberla señalado.

Gregorio Marañón representa dignamente a la España contemporánea en la ilustre galería hispana de médicos-humanistas. Él mismo se ha trazado, sin pretenderlo, su propio retrato, al describir así el desconocido galeno pintado por el Greco: "En realidad, al decir que es un médico, se dice de él todo lo que hace falta: es un prototipo de médico generoso, un tanto escéptico, filósofo y algo poeta, como se debe ser".

La generación posmarañoniana

De entre la generación de médicos posterior a la de Marañón destacan por sus preocupaciones literarias y filosóficas López Ibor y Rof Carballo. El levantino JUAN JOSÉ LÓPEZ IBOR (n. 1906), catedrático de psicología médica de la Universidad de Madrid, junta a su personalidad científica de distinguido psicoanalista, una destacada personalidad literaria [21]. Como psicoanalista, López Ibor representa en España una versión espiritualista del psicoanálisis que reprocha a Freud su dogmatismo mecanicista y pansexualista. López Ibor ha desarrollado esta crítica de la ortodoxia freudiana en su obra *La agonía del psicoanálisis*. Apropiándose el clásico término de Unamuno, el profesor madrileño subraya enérgicamente la "agonía" que conmueve a la psicología profun-

da en virtud de su propia constitución. El psicoanálisis ha despertado en el hombre fuerzas oscuras y casi demoníacas, a la vez que pretende describirlas y manejarlas con la precisión con que el óptico diseña el rayo de luz que atraviesa un cristal. Ahí reside la agonía: en la imprecisión de su precisión. Y no puede ser de otro modo, desde el momento en que el hombre no es una máquina de la que pueden desmontarse una a una sus diferentes piezas, sino una persona. El psicoanálisis como "quirurgía del alma" chocará siempre con este núcleo personal del hombre, infranqueable a la técnica, porque es en su esencia libertad, es decir, misterio.

A penetrar en este núcleo íntimo de la persona humana —recordemos el título programático: *El descubrimiento de la intimidad*— ha dedicado López Ibor su labor de pensador. Este esfuerzo se ha concretado en una serie de ensayos que se acercan al hombre desde los más diversos aspectos de su experiencia existencial: salud y enfermedad; vida y muerte; trabajo y ocio; angustia y esperanza; equilibrio y neurosis; ciencia, técnica y arte. Se trata de una auténtica antropología existencial, centrada en el problema del sentido de la vida y abierta por lo mismo a la trascendencia [22]. En cuanto el hombre se formula la gran pregunta por el sentido —el sentido de la vida, del dolor, de la muerte—, pregunta que se esconde en la experiencia metafísica y religiosa de la angustia, a la que López Ibor ha dedicado sus estudios *Dinámica de la angustia* y *La angustia vital*, no le queda sino comprenderse como una estructura abierta al mundo, a los otros y a Dios.

Las últimas obras del psiquiatra madrileño son un intento de psicoanálisis de la época. En *Rasgos neuróticos de nuestro tiempo* López Ibor describe el estado de neurosis colectiva —proyección social de la angustia individual que no pueden curar los paraísos técnicos— que caracteriza al mundo contemporáneo. En *La aventura humana*, dentro de un análisis de la dimensión de proyecto de la existencia humana como expresión de la apertura constitutiva de la libertad, López Ibor fija su atención en el problema actual de la ciencia y la técnica, los dos cauces por los que discurre la aventura del hombre moderno. La técnica no es mala ni buena: es instrumental y, por lo tanto, neutral. Pero en esta neutralidad de la técnica se esconde un riesgo importante. El hombre técnico no se preocupa del ser de las cosas, sino del modo de andar entre ellas y con ellas, con el peligro de que se agote su capacidad de contemplación silenciosa del misterio. En este aprendizaje del respeto ante el silencio y la oscuridad del misterio —la angustia moderna se define históricamente como el miedo a la libertad sin la gracia de la trascendencia— reside, según López Ibor, la urgencia fundamental del hombre contemporáneo.

Un aspecto interesante de la labor de López Ibor es su ensayo de psicología colectiva del *homo hispanus*. En *El español y su complejo de inferioridad*, el profesor madrileño ha buceado en las razones de la "inferioridad" hispana en materia de creación científica. Ello le lleva a descubrir una serie de rasgos que caracterizan al español: indiferencia para con la naturaleza e interés para con el hombre; postura vertical y no horizontal; ausencia de espíritu fáustico, hondo sentido de la personalidad y el honor y, por fin, predominio de la "gana" sobre la pura razón.

Juan Rof Carballo (n. 1906) reúne también de modo similar la vocación médica con la literaria [23]. Afamado clínico internista, Rof Carballo es asimismo un culto y elegante escritor que en una serie de brillantes ensayos —recordemos, entre otros, *El hombre a prueba, El problema del seductor en Kierkegaard, Proust y Rilke, El erotismo en Unamuno, Contumaz Orfeo*— ha iluminado con su saber médico temas antropológicos de origen literario y mitológico. Dentro ya de su especialidad técnica, Rof Carballo es autor de un conocido

tratado de *Patología psicosomática* y de importantes estudios médico-antropológicos, como *Cerebro interno y sociedad* y *Urdimbre afectiva y enfermedad.* En esta última obra, Rof Carballo subraya el papel decisivo que en el período de segunda gestación que sigue al nacimiento, en el que el hombre termina de hacerse —el hombre nace no sólo indefenso, sino inmaduro y por hacer—, juega un sutilísimo intercambio que tiene lugar entre el nuevo ser y el mundo que le rodea. Esta singular transmisión o transferencia entre la madre y el recién nacido —la instancia maternal, además de la madre real, incluye asimismo la raza, la sociedad, la historia, la tradición, la Iglesia, etc., y a ella se juntará luego una segunda instancia, activa y estructuradora, que funciona bajo el signo paterno— es denominada por Rof Carballo "urdimbre", porque a través de ella es urdida la trama primigenia que determina el carácter del hombre, sus futuras enfermedades e incluso su ulterior destino, ese destino que los griegos pensaron honda y sugerentemente como algo que se tejía —recordemos el mito del huso de las Parcas— en las rodillas de los dioses.

Fuera ya del campo de la medicina, y entrando en el de las ciencias exactas, dos ilustres catedráticos madrileños, Rey Pastor y Julio Palacios, a la vez que han cultivado en España con alto rigor científico la matemática y la física, se han interesado también por los problemas de la filosofía de las ciencias. JULIO REY PASTOR (n. 1888), autor de varios tratados sobre análisis algebraico y álgebra del lenguaje [24], ha meditado personalmente sobre la relación entre filosofía y ciencia. A la pretensión de los filósofos de que la filosofía ejerce su rectoría sobre la ciencia, opone Rey Pastor el punto de vista opuesto: la filosofía no precede, sino que sigue a la ciencia. Rey Pastor analiza incluso las aportaciones científicas de grandes filósofos y muestra que éstas se debieron no a sus conocimientos filosóficos, sino a su mentalidad matemática, como en Descartes y Leibniz, o a su mentalidad física, como en Bacon, Locke y Hume. JULIO PALACIOS (n. 1891) se ha preocupado de la relación entre física y biología y de la elaboración de un lenguaje de la física que corresponda a las exigencias filosóficas [25]. Palacios opina que, aun cuando la física actual no es capaz de explicar todos los fenómenos biológicos, el físico que descarta la existencia de "fantasmas" presume ya que en el futuro la biología cabrá dentro de la física, aun manteniendo a salvo la distinción entre un fenómeno biológico y un fenómeno físico.

VII: EL PENSAMIENTO CATOLICO

Al hablar aquí de "pensamiento católico" lo hacemos sólo en sentido afirmativo y de ningún modo exclusivo. No se trata, pues, de excluir a nadie de la amplia casa de la catolicidad, sino más bien de incluir bajo un epígrafe común a una serie de pensadores y corrientes de pensamiento que han continuado en España algunas de las tradicionales escuelas católicas. La restauración de la filosofía escolástica, llevada a término oficialmente por León XIII en la encíclica *Aeterni Patris* (1879), y en cuya preparación habían colaborado, comenzando por Balmes, una serie de autores españoles como D. Alejandro Pidal y Mon y, sobre todo, el dominico Cardenal Zeferino González, no dio lugar, con todo, en España a un movimiento filosófico riguroso comparable al de otros países católicos. Faltó entre nosotros un centro universitario como Lovaina o Milán que diese a la labor restauradora y renovadora el necesario respaldo científico e histórico y, sobre todo, el indispensable contacto vital con el pensamiento moderno. Una figura de excepción, pero aislada y autodidáctica, es sólo en los primeros años del período que reseñamos el canónigo compostelano Amor Ruibal. Sin embargo, por el camino del estudio de jóve-

nes eclesiásticos españoles en las Universidades e Institutos católicos de Italia, Bélgica, Alemania y Francia, entran también en España las nuevas corrientes del catolicismo europeo. A ello contribuyen poderosamente las Órdenes religiosas de tradición intelectual, dominicos, jesuitas y agustinos principalmente, cuyas escuelas continúan la línea peculiar del tomismo, el suarismo y el agustinismo, respectivamente, pero en contacto fecundante cada vez más intenso con las escuelas hermanas del extranjero. Del conjunto de todos estos aspectos resulta un cuadro bastante completo del pensamiento católico en la España moderna. Cuadro, si no todavía muy rico, al menos prometedor [1].

Amor Ruibal

Ángel Amor Ruibal (1869-1930), canónigo de Santiago, es sin duda el representante más ilustre y original del pensamiento católico del novecientos [2]. Amor Ruibal es uno de estos genios aislados, tan frecuentes en nuestra historia, sin ascendencia y generalmente también sin descendencia intelectual. Es conmovedor pensar que, en una época rutinaria del pensamiento católico en España, se pasease el buen canónigo por las callejas de Santiago dando vueltas en su cabeza a los grandes problemas del pensamiento y, a veces, avanzándose incluso vertiginosa y estremecedoramente a los plantamientos y soluciones de la época. Amor Ruibal se dio a conocer primero como filólogo con sus dos obras *Introducción al estudio de la lingüística indo-europea* y *Los problemas fundamentales de la filología comparada.* Pero su obra maestra es de carácter filosófico-teológico: *Los problemas fundamentales de la filosofía y del dogma.* El título nos revela ya la modernidad anticipada del autor. Amor Ruibal vuelve a la visión antigua y novísima de la unidad del saber cristiano, sin compartimientos estancos entre filosofía y teología. Idéntica modernidad que en el tratamiento de la relación filosofía-teología, muestra Amor Ruibal en su concepción del binomio naturaleza-gracia. En su pensamiento no hay dos mundos: el natural y sobrenatural, sino uno solo: el mundo graciosamente sobrenaturalizado. La sobrenaturaleza transforma intrínsecamente a la naturaleza, de la que es a la vez continuación y consumación.

Teológico en su intención y en su contenido, el pensamiento de Amor Ruibal tiene, con todo, su centro de gravedad en la filosofía. Amor Ruibal acepta el método sobriamente racional del escolasticismo de filiación aristotélica y tomista, pero critica su contenido, en el que descubre el espíritu acristiano de la filosofía griega y, sobre todo, un residuo de platonismo que tiñe todo el sistema de un paradójico "realismo irreal". Además, Amor Ruibal encuentra el planteamiento de las ideas, que, sin embargo, constituye un aspecto del descubrimiento de la verdad. Con razón se le ha llamado un "escolástico crítico" [3], en el sentido de que utiliza el planteamiento escolástico como horizonte de contraste para sus teorías originales. Destaca entre ellas, en parcial coincidencia con Kant, una concepción del juicio como la actividad primaria del entendimiento humano, anterior a la idea, que, lejos de preceder al juicio, se origina de él. En relación con esta concepción pre-lógica del juicio, establece Amor Ruibal "una posición directa del ser ante el espíritu, no como algo absoluto e infinito o algo finito o condicionado, sino como objetividad pura, universalísima e incondicionada, que se proyecta ante la inteligencia, actuándola para la ulterior determinación de lo real" [4]. El ser no es "idea", sino "forma" de conocimiento, a cuya luz el sujeto conoce el mundo de los objetos. Con ello, como nota el P. Martínez Gómez, Amor Ruibal se adelanta a Heidegger en el descubrimiento de una "afinidad pre-ontológica del espíritu humano con el ser, ni finito ni determinado, pero condición de su

conocimiento de los seres" [5], a la vez que anticipa ciertas novísimas perspectivas de la escuela lovaniense de Maréchal sobre la metafísica del juicio. No hay que decir que estos originales puntos de vista matizan el sistema íntegro del pensador gallego, en particular su ascensión hacia Dios, cuyo punto de partida no es un aspecto parcial, sino la realidad total del "ser" finito que en su condición paradójica de "devenir" postula un Absoluto. De otro modo el universo conocido como el espíritu humano que lo conoce serían ininteligibles. Amor Ruibal, "precursor" y "genio frustado", por su arraigo en el pasado y su apertura al futuro, puede ser todavía hoy un ejemplo y un acicate para el pensamiento cristiano en España.

Juan Zaragüeta

El itinerario intelectual del vasco Juan Zaragüeta Bengoechea (n. 1883), formado filosóficamente en Lovaina, en la escuela del célebre Cardenal Mercier, es un índice del cambio operado en la generación eclesiástica que sigue a Amor Ruibal [6]. Zaragüeta, al que esperaba en Madrid una brillante carrera académica, primero como profesor de la Escuela Superior del Magisterio y más tarde como catedrático de pedagogía y psicología en la Universidad Central, trajo de Lovaina un escolasticismo abierto a la ciencia y a la vida —es sintomático que una de sus primeras obras lleve por título *El concepto católico de vida, según el Cardenal Mercier*—, que él enlazará pronto con una moderna asimilación de la actitud vitalista de sus colegas Ortega y García Morente [7]. No es extraño, pues, que el proyecto que define el pensamiento de Zaragüeta sea "la elaboración de una filosofía desde la vida y para la vida y, a la vez, una filosofía de la ciencia y para los hombres de ciencia" [8]. Zaragüeta nos confiesa en una obra autobiográfica que se ha dedicado especialmente a cultivar el saber científico, fundado en su persuasión de la nulidad de toda metafísica que carezca de tal base [9]. Al fin y al cabo, la ciencia es un aspecto, y de los más importantes hoy, de la vida del hombre en su sentido más alto de vida intelectual. Zaragüeta podrá, pues, en el preámbulo de su obra fundamental, *Filosofía y vida*, caracterizar su propio pensamiento como una filosofía de la vida frente a las filosofías del ser o del conocer. La filosofía clásica tuvo su centro en el ser. La moderna prefirió partir del conocer como camino hacia el ser. Zaragüeta, sin excluir ambos puntos de vista, escoge como punto de partida el sentido vital que los incluye, puesto que todo ser como todo saber nos son dados en la duración de nuestra vida personal. Tal punto de partida tiene además la ventaja de su radicalidad crítica, puesto que nada nos es más íntimo ni menos dudoso que nuestra vida [10].

Recordemos, entre otros aspectos de la labor de Zaragüeta, la atención que ha prestado a la filosofía del lenguaje, en el que encuentra, en consonancia con las nuevas perspectivas de Heidegger, "una condensación maravillosa del pensamiento filosófico" [11], forjada por el espíritu popular y en el que distingue los vocablos cognitivos, que corresponden a los seres reales e ideales, y los estimativos, que corresponden a los valores. Zaragüeta representa, dentro del pensamiento católico español, una mentalidad abierta y acogedora que tiene en cuenta las corrientes de la filosofía y la ciencia contemporáneas y construye con ellas "una filosofía para el hombre culto que desea una visión ni demasiado atormentada, ni demasiado profesional del ser, del conocer, de la vida" [12].

Las escuelas tradicionales: tomismo, suarismo, agustinismo

Junto a estos dos pensadores del clero diocesano, continúa en España el cultivo del pensamiento católico tradicional, sobre todo en el seno de las grandes Órdenes religiosas. Los *dominicos*, herederos de la gran tradición del *tomismo* salmantino, radicado en el histórico Convento de San Esteban, se han dedicado por un lado a redescubrir históricamente a sus grandes autores clásicos: Vitoria, Soto, Cano, Báñez, etc., a la vez que se esforzaban en revitalizar el pensamiento tomista. En la primera labor histórica, destacó el P. *Luis A. Getino* (1887-1946), estudioso de Vitoria [13], que alcanzó una no pretendida celebridad por la condenación de sus *Diálogos teológicos*. En la segunda labor, de carácter sistemático, descuellan, junto al conocido escritor místico, confidente de Unamuno, *J. Arintero* (1860-1928) [14], los PP. *Pedro N. de Medio* (1856-1928) [15] y *Urbano* (1882-1936) [16], quienes se dedican significativamente —es un rasgo de la época, hoy superado— a un difícil careo de ciertas tesis tomistas con las nuevas perspectivas de la ciencia moderna. Más fecunda y positiva fue la labor del psicólogo P. *Manuel Barbado* (1881-1945), adelantado en España de la psicología experimental [17].

Si quisiéramos buscar dos figuras representativas de la siguiente generación dominicana podrían ser, junto a los historiadores *Beltrán de Heredia*, *Venancio D. Cano* y *G. Fraile*, las de los PP. Santiago Ramírez y J. Todolí. El P. *Santiago Ramírez* (n. 1891), reconocido como maestro indiscutido e indiscutible por muchos fervorosos tomistas de dentro y de fuera de la Orden dominicana, representa la más pura fidelidad al espíritu del Doctor Angélico. Profesor largos años en la Universidad de Friburgo, de Suiza, el P. Ramírez ha desarrollado sistemáticamente y siempre con vigor especulativo las doctrinas tomistas sobre el concepto de filosofía, la felicidad, la concepción política, etcétera [18]. El P. *José Todolí* (n. 1915), catedrático de la Universidad de Valencia, es el dominico de cultura universitaria y estilo claro y elegante, representante de un tomismo sólido y abierto, a la vez, al pensamiento moderno [19]. Especialista en la ética y la filosofía de la religión, Todolí ha desarrollado, en la línea de Zubiri, una concepción personal de la "religación" humana, a la vez que se ha esforzado por construir una doctrina del bien común que salve los derechos de la persona como los del estado. Ni la persona es un ídolo, ni el estado fuente de tiranías. Para Todolí es indiscutible que hay algo en la persona humana que supera los derechos del estado, pero también que ésta no puede realizar su destino terreno sino integrándose al bien común de la sociedad.

Un aspecto inédito de la vida intelectual española es la presencia del tomismo en la Universidad por obra de varios ilustres catedráticos, entre los que conviene reseñar a Eulogio Palacios y González Álvarez, en Madrid, y Bofill, en Barcelona. *Leopoldo Eulogio Palacios* (n. 1912) representa un tomismo sin concesiones en la línea de Gilson y del P. Ramírez. Admirador del teocentrismo medieval, Eulogio Palacios rechaza el espíritu antropocéntrico del Renacimiento y de la época moderna. El "humanismo" moderno, descentrado de Dios, conduce en definitiva a la "deshumanización". El centro del esfuerzo intelectual de Eulogio Palacios reside sobre todo en su pensamiento político. El profesor madrileño se manifiesta de nuevo aquí como un tomista estricto, partidario de la doctrina clásica del bien común y de la subordinación de la política a la ética y adversario no sólo del oportunismo maquiavelista, sino incluso del "humanismo personalista" de Maritain y de su "mito de la nueva cristiandad" [20]. *Ángel González Álvarez* (n. 1916) es el sistemático universitario del tomismo, cuya metafísica y teología natural ha desarrollado en amplios y sólidos tratados didácticos, muy en la línea de la escuela tomista clásica [21]. *Jai-*

me Bofill (n. 1910-1965), formado espiritualmente en la escuela del jesuita P. R. Orlandis, representa un tomismo muy hondo e interior, a la vez contemplativo y dialogal, y por ello extraordinariamente abierto a las preocupaciones intelectuales de la época [22]. Bofill, cuya versión personal del tomismo contiene interesantes elementos agustinianos, ha subrayado, frente al intelectualismo del P. Rousselot, el aspecto voluntarista y afectivo del pensamiento del Doctor Angélico y ha insistido en la unión de amor e inteligencia en el seno del "realismo" tomista. En esta misma línea de psicología metafísica, Bofill ha renovado el esquema agustiniano de la estructura del espíritu —la tríada *memoria, intelligentia, voluntas* que enlaza con la concepción de la *mens* como *imago Trinitatis*—, relacionando sugerentemente la "memoria" con el "sentimiento" fundamental de la presencia de las cosas y, por ello, con el tiempo y la esperanza.

Los jesuítas se mantuvieron fieles, durante esta época, a la tradición familiar del *suarismo*, que supieron hermanar, por lo general, con una amplia curiosidad intelectual e histórica para con el pensamiento moderno y contemporáneo. Dejando de lado al P. *Juan José Urraburu* († 1904), autor de unas sabias y monumentales, aunque para su época ya un tanto ingenuas y anacrónicas, *Institutiones Philosophicae*, el único pensador sistemático del suarismo moderno, mente rigurosamente lógica que se ha debatido con los problemas de la analogía del ser, es el P. *José Hellín* (n. 1883) [23]. Junto a él, su compañero de generación, el P. *Fernando M.ª Palmés* (1879-1963), se dedicó a temas psicológicos y merece ser considerado, en el orden didáctico, como uno de los introductores en España de la psicología experimental [24]. La siguiente generación jesuita presenta una gran variedad de matices e intereses intelectuales. El P. *Joaquín Iriarte* (n. 1894) es una mente culturalista de gran erudición y elegante decir que, junto a Ortega y Menéndez Pelayo, se ha interesado por un número casi incontable de "pensares y pensadores" [25]. El P. *Salvador Cuesta* (1904-1959), pensador culto y riguroso, ha intentado una sistematización de la ontología tradicional a la vista de los nuevos aspectos del pensamiento moderno [26]. El P. *Ramón Ceñal* (n. 1907) ha sabido unir erudición histórica con rigor personal de pensamiento, demostrado sobre todo en sus estudios sobre filosofía española y en su careo con Heidegger, diálogo fecundo del que la ontología heideggeriana ha salido iluminada y contrastada y la tradicional repristinada [27]. El P. *Jesús Iturrioz* (n. 1909), partiendo de la preocupación contemporánea por la existencia y la historia, ha buscado en el rico legado del pensamiento cristiano una metafísica del hombre que responda a las exigencias de la época y fundamente y, si es preciso, supere la actual corriente existencial [28]. El P. *Alejandro Roldán* (n. 1910) ha llevado a término el ensayo inédito de dar profundidad metafísica al tema psicológico del sentimiento y ha abierto a la vez nuevos surcos a la psicología religiosa [29]. El P. *José María Díez Alegría* (nacido 1911) ha abordado los temas de la filosofía del derecho y de la sociología con clásica solidez, no exenta de originalidad ni de valentía frente a situaciones y estructuras jurídicas injustas [30]. El P. *Juan Roig Gironella* (nacido 1912) ha propugnado la idea de la "concordia" escolástica frente a la "discordia" moderna y ha luchado dialécticamente por mantener contra toda suerte de "ismos" filosóficos de penúltima y última hora el sentido absoluto de la verdad y el orden objetivo de las esencias [31].

Se afilia también en las líneas suaristas el catedrático de la Universidad de Barcelona *José Ignacio de Alcorta Echevarría* (n. 1910) [32]. El profesor Alcorta, cuyas preocupaciones intelectuales son amplias y varias, ha tocado temas éticos, sociológicos e histórico-filosóficos, como por ejemplo el aspecto ético del existencialismo, con mente rigurosamente especulativa. Como suarista, Alcorta ha estudiado la teoría de los modos en Suárez y, sobre todo, ha realizado un

esfuerzo inédito y absolutamente personal por introducir la ontología de filiación suareziana por el camino de la actual problemática trascendental. Su obra *El ser. Pensar trascendental* es sin duda el intento más serio hecho en España por repensar desde nuestro horizonte moderno la vieja doctrina del ser como *primum cognitum*. Filosofar, para Alcorta, es descubrir el mar del ser por el que ya desde siempre navegamos, este ser omnipresente y omniabarcador que penetra toda la realidad y embebe todo nuestro pensamiento. El ser cubre el horizonte total del pensar humano. En el ser como punto de arranque, punto de resolución y ámbito de pensamiento, empieza, se mueve y termina todo ejercicio de la inteligencia. Conocer es conocer bajo la forma *a priori* del ser, quien dirige así nuestra mente en la búsqueda de lo que es. Lejos de ser el hombre idealística o antropocéntricamente el fundamento del ser, es justamente el ser el fundamento de todo nuestro conocimiento humano. El ser ilumina con su luz la doble dimensión objetiva y subjetiva del conocimiento. El ente es inteligible en la medida de su ser. La inteligencia es sólo iluminante de todo cuanto conoce en cuanto está ya iluminada por el ser, convertido así en luz de luz e inteligibilidad de inteligibilidades. En definitiva, la concepción del ser en Alcorta se mueve en un orden ontológico apriórico-aposteriórico. El ser como forma *a priori* funda el conocimiento, pero no se funda en él, sino en los entes que son y en el Ser supremo, origen último fundante de todo ente como de todo pensamiento. Con ello Alcorta no sólo ha replanteado desde la tradición la moderna pregunta en torno al ser, sino que además, con la respuesta a esta pregunta, ha respondido también a la otra pregunta contemporánea por la fundamentación de la filosofía. La filosofía no tiene que apoyarse fuera de sí misma, sino recoger en su seno el propio cimiento, el pensar del ser como pensar trascendental. El horizonte por el que la filosofía se mueve es también el fundamento sobre el que se asienta.

Los *agustinos* españoles han conservado y desarrollado la gran herencia del *agustinismo* con un sentido de comprensión y de modernidad. El pensamiento agustiniano, siempre rico, concreto y existencial, se ha revelado en sus manos un instrumento eficaz del diálogo intelectual. Recordemos, entre otros agustinos dedicados al menester filosófico, al psicólogo P. *Marcelino Arnáiz* (1867-1930) [33], a los agustinólogos, PP. *Ángel C. Vega* (n. 1894) [34] y *Victorino Capánaga* (n. 1897) [35] y al especialista en psicología religiosa P. *César Vaca* (n. 1908) [36].

Al agustinismo hay que referir también en lo esencial la tarea filosófica del catedrático de la Universidad de Madrid *Adolfo Muñoz Alonso* (n. 1915). Muñoz Alonso, propugnador de una corriente personalista y espiritualista, inspirada en Agustín y en Rosmini, viene a ocupar en España un lugar similar al de su amigo Sciacca en Italia [37]. Escritor fácil y brillante, el profesor madrileño es autor de una copiosa obra, en cuyo centro está la persona humana como portadora de verdades y valores absolutos y en su esencial abertura al prójimo y a Dios [38]. La persona eleva las cosas materiales a la categoría de "seres" —de por sí, son sólo, como decían los místicos españoles, "nonadas"—, al bautizarlas con su inteligencia en el "sacramento natural" de la verdad, y las convierte en "valores" al integrarlas en el proyecto de su libertad. En definitiva, sólo la persona realiza plenamente la categoría de ser y de valor, pero no en su individualidad autónoma, sino en su condición de miembro de una sociedad y en su esencial relación con Dios. Por eso, para Muñoz Alonso el camino hacia Dios pasa antes por la persona que por las cosas. Trascender la persona se convierte así en el problema central de la teología natural. Un trascender que es, agustinianamente, un entrar en lo más hondo del espíritu humano, para encontrar en la Verdad, con mayúscula, el fundamento de la exigencia absoluta de nuestra verdad. Muñoz Alonso ha desarrollado también

una filosofía de la historia de filiación netamente agustiniana. El pensamiento moderno ha olvidado al hombre y ha cortejado la historia. Frente a esta "deshumanización de la historia" y a su paralela "historización del hombre", Muñoz Alonso reafirma la vieja y trascendental verdad que coloca en el hombre, por voluntad de Dios, la fuente y la fuerza de la historia. Sólo que el hombre puede realizar su proyecto histórico conforme a la doble posibilidad de "querer ser como Dios" o de "ser una imagen de Dios". Los monstruos y los santos son expresión de ambos proyectos y modelan la historia con su ejemplo y su acción perdurable.

Para que nuestro cuadro resulte completo, hay que hacer también mención de la corriente *franciscana*. Entre los franciscanos españoles se ha significado sobre todo en el quehacer intelectual el P. *Miguel Oromí* (n. 1911), analista del pensamiento de Unamuno y Ortega y renovador de la herencia filosófica bonaventuriana y escotista [39]. Ligado espiritualmente a la tradición franciscana, *José María Rubert Candau* (n. 1901) ha asociado su dedicación a la historia del pensamiento franciscano medieval con la elaboración de una original visión sistemática de la filosofía, centrada en torno a la vida y su sentido, en la que la temática tradicional es abordada con métodos y perspectivas modernas [40]. A la corriente franciscana, aunque siempre con sus peculiares características, hay que referir en definitiva el *lulismo*, que, en tierras catalano-mallorquinas, por obra de *Juan Maura y Gelabert* (1841-1910) [41], *Salvador Bové* (1896-1915) [42] y *Francisco Sureda y Blanes* (1888-1955) [43], tuvo un momento precario de resurrección filosófica, pero que continúa siendo objeto de un intenso cultivo histórico y literario.

NOTAS

[1] No existe todavía un estudio monográfico de conjunto sobre esta época del pensamiento español. Entre otros trabajos más o menos parciales, cfr.: ALONSO FUEYO, S., *Filosofía y Narcisismo. En torno a los pensadores de la España actual,* Valencia, 1943; CARRO, V., O. P., *Filosofía y filósofos españoles,* Madrid, 1928; CEÑAL, R., S. J., *La filosofía española contemporánea,* en "Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía" de Argentina, I (1950), págs. 419-441; CRUZ HERNÁNDEZ, M., *El porvenir de la filosofía española,* "Árbor", 25 (1953), págs. 38-48; FERNÁNDEZ DE LA MORA, G., *Pensamiento español 1963. De Azorín a Zubiri,* Madrid, 1964; MARÍAS, J., *Filosofía actual y existencialismo en España,* Madrid, 1955; MUÑOZ ALONSO, A., *España,* en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo,* I: *Panoramas nacionales,* Madrid, 1959, págs. 381-454. Véase también el repertorio de GUY, A., *Les philosophes espagnoles d'hier et d'aujourd'hui,* I, Toulouse, 1956, y el conciso apéndice de MARTÍNEZ GÓMEZ, L., S. J., *Bosquejo de Historia de la filosofía española,* en particular 'el apartado *Siglo XX,* en el segundo volumen de la *Historia de la Filosofía,* de J. Hirschberger, Barcelona, 1956, págs. 459-480. Una breve información sobre los principales autores españoles de esta época se encuentra también en el *Diccionario de Filosofía,* de J. Ferrater Mora, Buenos Aires, 1958, y en la *Enciclopedia filosófica* del Centro de Estudios de Gallarate, 4 vols., Venecia-Roma, 1957. Recoge la bibliografía española sobre este período MARTÍNEZ GÓMEZ, L., *Bibliografía filosófica española e hispanoamericana* (1940-1958), Barcelona, 1961, págs. 204-233.

Cap. I: MIGUEL DE UNAMUNO

[1] Para la evolución y desarrollo del pensamiento de Unamuno tienen importancia, sobre todo, las obras siguientes: *En torno al casticismo,* 1895; *Paz en la guerra,* 1897; *Nicodemo el fariseo,* 1899; *Tres ensayos* ("Adentro", "La ideocracia", "La fe"), 1900; *Amor y pedagogía,* 1902; *Vida de Don Quijote y Sancho,* 1905; *Recuerdos de niñez y mocedad,* 1908; *Mi religión y otros ensayos,* 1910; *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* 1913; *Niebla (Nivola),* 1914; *La agonía del cristianismo,* 1925; *Cómo se hace una novela,* 1927; *El otro,* 1932; *San Manuel Bueno, mártir,* 1933, y *El hermano Juan o el mundo es teatro,* 1934. Hay que añadir, además, el *Epistolario a Clarín* (Madrid, 1941) y las *Cartas a J. Ilundain* (ed. H. Benítez, Buenos Aires, 1949). Está en curso de publicación la edición de las *Obras completas,* Madrid, 1950 ss.

[2] Entre la ingente bibliografía unamuniana tienen importancia particular para el estudio de su pensamiento los trabajos siguientes: ABELLÁN, L., *M. de Unamuno a la luz de la Psicología,* Madrid, 1964; ARANGUREN, J. L., *Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno,* "Árbor", 11 (1948), págs. 485-503; AZAOLA, J. M. DE, *Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte,* "Cuadernos de la *Cátedra M. de U.*", 2 (1951), págs. 33-110; BENITO DURÁN, A., *Introducción al estudio de Unamuno. Ideario filosófico de U. en la vida de Don Quijote y Sancho,* Granada, 1953; BENÍTEZ, H., *El drama religioso de Unamuno,* Buenos Aires, 1949; CALVETTI, C., *La fenomenologia della credenza in M. de Unamuno,* Milán, 1955; CURTIUS, E. R., *M. de Unamuno, Excitator Hispaniae,* en *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950), págs. 224-246. Trad. esp. por E. Casamayor en "Cuadernos Hispanoamericanos", 21 (1954), págs. 218-264; FERRATER MORA, J., *Unamuno, bosquejo de una filosofía,* Buenos Aires, 1957; GARCÍA BLANCO, M., *En torno a Unamuno,* Madrid, 1965; GONZÁLEZ CAMINERO, N., S. J., *Unamuno. I. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa,* Univ. de Comillas, 1948; GRANJEL, L. S., *Retrato de Unamuno,* Madrid, 1957; MARÍAS, J., *Miguel de Unamuno,* Madrid, 1943; MARRERO, V., *El Cristo de Unamuno,* Madrid, 1960; MEYER, F., *La ontología de M. de Unamuno,* Madrid, 1961; MOELLER, *Miguel de Unamuno y la esperanza desesperan-*

zada, en *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, IV, Madrid, 1960, págs. 55-175; OROMÍ, M., O. F. M., *El pensamiento filosófico de M. de Unamuno*, Madrid, 1943; SÁNCHEZ BARBUDO, A., *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, 1959; SERRANO PONCELA, S., *El pensamiento de Unamuno*, México, 1951; ZUBIZARRETA, A., *Unamuno en su nivola*, Madrid, 1960; *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid, 1960.

[3] Cfr. *El sentimiento trágico de la vida* (O. C., IV), pág. 485.

[4] Cfr. *Cartas a J. Ilundain* (ed. H. BENÍTEZ, *El drama religioso de Unamuno*, Buenos Aires, 1949), pág. 374.

[5] *La agonía del cristianismo* (O. C., IV), p. 879.

[6] Léase sobre este tema, con las debidas "matizaciones", el capítulo-introducción: *Unamuno "clergyman"*, del libro de V. MARRERO *El Cristo de Unamuno*, págs. 19 ss.

[7] Carta a doña Elvira Rezzo, de enero de 1919, publicada en "Sur", 108 (1944).

[8] *Mi religión* (O. C., III), pág. 821.

[9] Cfr. *Unamuno en su nivola* y *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid, 1960.

[10] Cfr. *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, en *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, IV.

[11] Cfr. *Recuerdos de niñez y mocedad* (O. C., I), págs. 90 ss.

[12] *Paz en la guerra* (O. C., II), pág. 66.

[13] *Recuerdos de niñez y mocedad*, pág. 105.

[14] *Cartas a J. Ilundain*, pág. 267 s.

[15] Así opina J. M. PEMÁN, *Unamuno o la gracia resistida*, "A B C", 29, mayo 1949. Véase también V. MARRERO, *El Cristo de Unamuno*, págs. 38 ss.

[16] *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 71.

[17] *Recuerdos de niñez y mocedad*, pág. 86.

[18] *Ibid.*, pág. 85.

[19] *Paz en la guerra*, pág. 67. Véase, sobre el aspecto autobiográfico de esta primera novela unamaniana, R. GULLÓN, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, 1964, págs. 7 ss.

[20] *Paz en la guerra*, pág. 67.

[21] *Ibid.*, pág. 67.

[22] *Epistolario a Clarín*, Madrid, 1941, pág. 53.

[23] Cfr. *Paz en la guerra*, pág. 68.

[24] Acto 3.°, escena 3.ª, citado según el texto inédito por MOELLER, *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 74, nota 3.

[25] *Paz en la guerra*, pág. 68.

[26] Texto inédito citado por MOELLER, *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 78.

[27] *Ensayos* (Ed. Aguilar, 1), págs. 558 s.

[28] Véase, a este respecto, este significativo texto de *Mi religión*: "Confieso sinceramente que las supuestas pruebas racionales de la existencia de Dios no me demuestran nada... En esto estoy con Kant. Y siento, al tratar de esto, no poder hablar a los zapateros en términos de zapatería. Nadie ha logrado convencerme racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia; los razonamientos de los ateos me parecen de una superficialidad y futileza mayores aún que los de sus contradictorios. Y si creo en Dios, o por lo menos creo creer en Él, es, ante todo, porque quiero que Dios exista, y, después, porque se me revela, por vía cordial, en el Evangelio y a través de Cristo y de la Historia" (O. C., III, pág. 821).

[29] *Epistolario a Clarín*, pág. 54.

[30] *Paz en la guerra*, pág. 69.

[31] Cfr. *Epistolario a Clarín*, pág. 60.

[32] Cfr. *Cómo se hace una novela* (O. C., IV, pág. 957). Véase también *Cartas a J. Ilundain*, pág. 260.

[33] Cfr. *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, págs. 99 ss.

[34] *Diario inédito*, I, pág. 80.

[35] *Ibid.*, IV, pág. 67.

[36] "Sur", 119 (1944), pág. 53.

[37] *Cartas a J. Ilundain*, págs. 322 s.

[38] *Cómo se hace una novela*, pág. 952.

[39] Cfr. *Diario inédito*, I, pág. 74: "Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño; y una vez en que, estando así, pronuncié mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba y me sobrecogí todo, como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces! Parece que se sumerge uno en aguas insondables, que le cortan toda respiración y que, disipándose todo, avanza la nada, la muerte eterna".

[40] Cfr. *Cómo se hace una novela*, págs. 944 s.

[41] *Romancero del destierro* (O. C., XIV, pág. 611).

[42] *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 137.

[43] Sobre los autores leídos por Unamuno cfr. N. GONZÁLEZ CAMINERO, *Unamuno,* I, págs. 82-117.

[44] Sobre la religiosidad de Unamuno se han emitido opiniones diversas. H. Benítez ha hablado de "mente protestante" y "corazón católico" (cfr. *El drama religioso de U.*, págs. 111 y ss.). J. L. Aranguren ha subrayado su "talante luterano" y, fundándose en el individualismo de la concepción unamuniana de la fe y de la vida moral, ha visto esbozada en el rector de Salamanca "la posibilidad de un luteranismo español" (cfr. *El talante religioso de M. de U.*, "Árbor", 36 (1948). J. M. Cirarda ha puesto de relieve, no sin buenas razones de su parte, aspectos del Unamuno "modernista" (cfr. *El modernismo en el pensamiento religioso de U.*, Vitoria, 1948). L. Abellán (cfr. *M. de U. a la luz de la psicología,* págs. 130 s. s.) y, con mayor energía todavía, L. F. Vivanco (cfr. *La semilla que muere. Releyendo "Del sentimiento trágico de la vida"*, "Cuadernos para el diálogo", 12 (1964), págs. 8-10) han visto en el escritor vasco al "hereje popular católico", cuya problemática religiosa se centra en torno a la muerte y no en torno al pecado, y que opone, en consecuencia, a la justificación protestante, la inmortalización católica y al "pecca fortiter" de Lutero "lo importante es no morir, péquese o no" (cfr. L. F. VIVANCO, 1, c., pág. 10).

[45] *Cartas a J. Ilundain,* pág. 361.

[46] *Carta a Nin Frías* (cit. por H. BENÍTEZ, *El drama religioso de U.*, pág. 138).

[47] *El Cristo de Velázquez,* I (O. C., XIII, pág. 651).

[48] *La Esfinge,* acto I, esc. 9.

[49] *Cancionero. Diario poético,* núm. 30 (O. C., XV, pág. 57).

[50] *Cómo se hace una novela,* pág. 973.

[51] *Cancionero,* núm. 28, pág. 56.

[52] Cfr. F. MEYER, *La ontología de M. de U.*, págs. 9 ss.

[53] Cfr. J. D. GARCÍA BACCA, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas,* Caracas, 1947, págs. 101 ss.

[54] *Mi religión* (O. C., III, pág. 820).

[55] *Unamuno y Europa,* fábula (O. C., I, pág. 128).

[56] *Soliloquios y conversaciones,* Buenos Aires, 1948, pág. 37.

[57] *Cartas a J. Ilundain,* pág. 379.

[58] *Vida de Don Quijote y Sancho,* II, c. 7 (O. C., IV, pág. 249).

[59] *Soledad* (O. C., III, pág. 603).

[60] *El sentimiento trágico de la vida,* c. 1 (O. C., IV, pág. 461).

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*, c. 2, pág. 483.

[64] *Ibid.*, c. 2, pág. 487.

[65] *Ibid.*, c. 2, pág. 490.

[66] *Niebla,* prólogo (O. C., II, pág. 679).

[67] *Cartas a J. Ilundain,* pág. 378.

[68] *Niebla,* c. 31, pág. 853.

[69] *Cartas a J. Ilundain,* pág. 379.

[70] *La agonía del Cristianismo,* introd. (O. C., IV, pág. 830).

[71] Cfr. *Vida de Don Quijote y Sancho,* I: "El sepulcro de D. Q.", pág. 110.

[72] *Vida de Don Quijote y Sancho,* ibid., p. 109.

[73] *Sent. trág.*, c. 3, pág. 492.

[74] Carta a P. Corominas, de 24 de junio de 1905 (cfr. MOELLER, *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada,* pág. 156).

[75] *Sent. trág.*, c. 3, pág. 497.

[76] *Ibid.*, c. 3, pág. 498.

[77] *Cartas a J. Ilundain,* pág. 364.

[78] *El Cristo de Velázquez,* IV, 8, pág. 796.

[79] *Rosario de sonetos líricos,* núm. 53 (O. C., XIII, pág. 560).

[80] *Sent. trág.*, c. 5, pág. 532.

[81] *Ibid.*, c. 5, pág. 544.

[82] *Ibid.*, c. 5, pág. 545.

[83] *Ibid.*, c. 6, pág. 546.

[84] *Ibid.*, c. 1, pág. 471.

[85] *Ibid.*, c. 6, pág. 546.

[86] Cfr. J. FERRATER MORA, *Unamuno,* pág. 46.

[87] *Sent. trág.*, c. 9, p. 609.

[88] *Ibid.*, c. 9, p. 613.

[89] *Nicodemo el fariseo* (O. C., IV, pág. 16).

[90] *Sent. trág.*, c. 9, pág. 611.

[91] *Ibid.*, c. 9, pág. 613.

[92] *Ibid.*, c. 9, pág. 618.

[93] *Ibid.*

[94] *Sent. trág.*, c. 6, pág. 557.
[95] *Ibid.*, c. 9, pág. 609.
[96] *Ibid.*, c. 9, pág. 615.
[97] *Ibid.*, c. 7, pág. 581.
[98] *Ibid.*, c. 8, pág. 602.
[99] *Ibid.*, c. 8, pág. 596.
[100] *Vida de Don Quijote y Sancho*, c. 74, pág. 388.
[101] Cfr. *Unamuno*, págs. 57 s.
[102] *Ateísmo. Poesías*, I (O. C., XIII, pág. 569).
[103] *La oración del ateo. Poesías*, I (O. C., XIII, pág. 546).
[104] Cfr. J. Ferrater Mora, *Unamuno*, págs. 57 s.
[105] Cfr. en M. F. Sciacca, *La filosofía, hoy* (Barcelona, 1956, págs. 49 ss.), el capítulo dedicado a Unamuno con este título y centrado en torno a la *Vida de Don Quijote y Sancho*. Véase también A. Benito Durán, *Introducción al estudio de M. de U.*, Granada, 1953.
[106] *Vida de Don Quijote y Sancho*, I, c. 1, pág. 112.
[107] *Ibid.*, I, c. 1, pág. 115.
[108] *Ibid.*, II, c. 67, pág. 357.
[109] *Ibid.*, I, c. 1, pág. 117.
[110] *Ibid.*, I, c. 5, pág. 134.
[111] *Ibid.*, I, c. 5, pág. 136.
[112] *Ibid.*, II, c. 12, pág. 262.
[113] *Ibid.*, II, c. 46, pág. 310.
[114] *Ibid.*, II, c. 25, pág. 277.
[115] *Ibid.*, II, c. 74, pág. 383.
[116] *Ibid.*, II, c. 58, pág. 331.
[117] *Ibid.*, I, c. 31, pág. 206.
[118] *Ibid.*
[119] *Ibid.*, II, c. 64, pág. 350.
[120] *Ibid.*, II, c. 46, pág. 312.
[121] *Ibid.*, II, c. 69, pág. 371.
[122] *Ibid.*, I, c. 22, pág. 183.
[123] *Ibid.*, I, c. 22, pág. 186.
[124] *Ibid.*, II, c. 60, pág. 342.
[125] *Ibid.*, II, c. 60, pág. 343.
[126] *Ibid.*, I, c. 5, págs. 135 s.
[127] *El sentimiento trágico de la vida*, Conclusión, pág. 698.
[128] *Ibid.*, pág. 701.
[129] *Ibid.*, pág. 714.
[130] *Ibid.*, pág. 713.
[131] *Unamuno*, págs. 25 ss. y 91 ss.
[132] *Vida de Don Quijote y Sancho*, I, c. 11, pág. 155.
[133] *Ibid.*, II, c. 74, págs. 388 s.
[134] *Cartas a J. Ilundain*, pág. 427.
[135] *Ibid.*, pág. 405.
[136] *Ibid.*, pág. 399.
[137] *Ibid.*, pág. 378.
[138] *Ibid.*, pág. 387.
[139] *Ibid.*, pág. 365.
[140] E. R. Curtius, *M. de Unamuno, Excitator Hispaniae*, en *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, págs. 239 s.
[141] *Cartas a J. Ilundain*, pág. 434.
[142] *El sentimiento trágico de la vida*, Conclusión, pág. 714.
[143] *Ibid.*, c. 6, pág. 559.
[144] *Salmo I, Poesías I* (O. C., XIII, pág. 285).
[145] Cfr. L. Abellán, *M. de U. a la luz de la psicología*, págs. 192 ss.
[146] *San Manuel Bueno, mártir* (O. C., II, pág. 1215).
[147] P. Corominas, *La tràgica fi de Miguel de Unamuno*, "Rev. de Catalunya", 83 (1938).
[148] A. Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, pág. 47.
[149] *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 111.
[150] *Cartas a J. Ilundain*, pág. 309.
[151] *Diario inédito*, III, pág. 29.
[152] *San Manuel Bueno, mártir* (O. C., II, pág. 1230).
[153] *M. de Unamuno y la esperanza desesperanzada*, pág. 112. La cita es de M. Nedoncelle, *J'ai rencontré le Dieu vivant*, París, 1952, pág. 20.
[154] *Salmo III, Poesías I* (O. C., XIII, pág. 289). Estos conmovedores versos figuran hoy en el epitafio de la sepultura de Unamuno en el cementerio de Salamanca.

Cap. II. Eugenio d'Ors

[1] Al revés de lo que sucede con Unamuno, un tupido velo de silencio y olvido parece rodear la herencia filosófica de "Xenius". He aquí, en breve noticia bibliográfica, unos cuantos estudios fundamentales: Academia breve de crítica de arte, *Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, 1955; Anceschi, L., *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milán, 1945; Aranguren, J. L., *La filosofía de Eugenio d'Ors*, Madrid, 1945; Barquet, N., *Eugenio d'Ors en su ermita de San Cristóbal*, Barcelona, 1956; Díaz Plaja, G., *Veinte glosas en memoria de Eugenio d'Ors*, Barcelona, 1955; Gómez de la Serna, R., *Eugenio d'Ors*, en *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, págs. 357-74; Iriarte, J., S. J., *Eugenio d'Ors o la claridad mediterránea*, "Razón y Fe", 150 (1954), págs. 432-445; Iriarte, M., S. J., *La filosofía de Eugenio d'Ors*, "Pensamiento", 2 (1946), págs. 203-211; Lefèvre, F., *Eugenio d'Ors*, en *Une heure avec...*, V, París, 1929, págs. 246-262; Michel, P. H., *La angelología de Eugenio d'Ors*, "Jerarquía", 2 (1937), págs. 41-57; Rojo Pérez, E., O. M. I., *La ciencia de la cultura (Teoría historiológica de Eugenio d'Ors)*, Barcelona, 1963. Para una bibliografía completa remitimos a esta última obra, págs. XVI-XIX.

[2] Cfr. *Visita a E. d'Ors*, en "Santo y Seña", 20 de nov. de 1941.

[3] Cfr. J. L. Aranguren, *La filosofía de E. d'Ors*, págs. 14 s.

[4] Cfr. J. F. Rafols, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949.

[5] Por desgracia, no existe todavía una edición crítica y unitaria de sus "Obras completas". Entre los trabajos de mayor interés filosófico citemos en estricto orden cronológico, además del ininterrumpido e ingente *Glosario*, 1907-1945, los siguientes: *Religio est libertas*, 1908; *Note sur la formule biologique de la logique*, 1910; *Els fenomens irreversibles i la concepció entròpica de l'univers*, 1910; *La filosofía del hombre que trabaja y juega*, 1914; *Flors sophorum. Ejemplario de la vida de los grandes sabios*, 1915; *Oceanografía del tedio*, 1916; *Una primera lliçó de filosofia*, 1916; *Grandeza y servidumbre de la inteligencia*, 1921; *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura*, 1928; *Le peché du monde physique*, 1938; *Introducción a la vida angélica*, 1939; *Oraciones para el creyente en los ángeles*, 1940; *Filosofía de la cruz*, 1943; *Estilos del pensar*, 1945; *El secreto de la filosofía*, 1947; *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*, 1953; *El secreto de la cultura* (inédito). Véase una bibliografía completa en E. Rojo Pérez, O. M. I., *La ciencia de la cultura (Teoría historiológica de Eugenio d'Ors)*, Barcelona, 1963, XI-XVI.

[6] Cfr. *Novísimo Glosario*, Prefacio, Madrid, 1946, págs. 11-12.

[7] *Introducción a la vida angélica*, Buenos Aires, 1939, pág. 23.

[8] Cfr. *Diez años sin Xenius*, en "Ínsula", núm. 223, junio 1965, pág. 10.

[9] Cfr. *La filosofía de Eugenio d'Ors*, pág. 54.

[10] *Gnómica*. Primeros lemas, XXI.

[11] *El secreto de la filosofía*, pág. 12.

[12] Cfr. F. Lefèvre, *Une heure avec... Eugenio d'Ors*, V, París, 1929, pág. 249.

[13] Véase sobre este punto Aranguren, *La filosofía de E. d'Ors*, págs. 33 ss.

[14] Véase Aranguren, *o. c.*, págs. 38 ss.

[15] *Guillermo Tell*, prólogo.

[16] Para una exposición más detallada véase E. Rojo Pérez, *La ciencia de la cultura*, págs. 19 ss. y 54 ss.

[17] *La filosofía de E. d'Ors*, pág. 49.

[18] *La filosofía del hombre que trabaja y juega*, pág. 19.

[19] *Introducción a la vida angélica*, pág. 191.

[20] *Ibid.*, pág. 173.

[21] Véase una exposición más completa en E. Rojo Pérez, *La ciencia de la cultura*, págs. 92 ss.

[22] *El pecado en el mundo físico*, pág. 10.

[23] *La Bien Plantada*, pág. 105.

[24] *La filosofía de E. d'Ors*, pág. 55.

[25] Ha utilizado largamente el manuscrito orsiano E. Rojo Pérez, *La ciencia de la cultura*, págs. 109-268. A esta obra remitimos al lector interesado.

[26] *Lo barroco*, pág. 116.

[27] *Nuevo Glosario*, pág. 820.

[28] *La Bien Plantada*, pág. 14.

[29] Para un desarrollo más detenido de la heliomaquia orsiana en todos sus aspectos véase Aranguren, *La filosofía de E. d'Ors*, págs. 197 ss.

[30] *Estilos del pensar*, pág. 34.

[31] *Poussin y El Greco*, pág. 18.

[32] *Oceanografía del tedio*.

[33] Cfr. Miguel de Unamuno, *Una discusión sobre la filosofía de "La Bien Plantada"*, en *La filosofía del hombre que trabaja y juega*, págs. 206-213. Véase también Aranguren, *La filosofía de E. d'Ors*, págs. 241 s.

[84] Cfr. ARANGUREN, *o. c.*, pág. 243.
[85] Cfr. E. ROJO PÉREZ, *La ciencia de la cultura*, pág. 271.

Cap. III: JOSÉ ORTEGA Y GASSET

[1] La bibliografía sobre Ortega es muy copiosa y, en ocasiones, tendenciosa. Aquí nos limitaremos a las obras de conjunto más significativas dentro de las diversas tendencias que se han enfrentado con el pensamiento orteguiano: CASCALÈS, CH., *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, París, 1957; FERRATER MORA, J., *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*, Barcelona, 1958; GAETE, A., S. J., *El sistema maduro de Ortega*, Buenos Aires, 1963; GARAGORRI, P., *Ortega, una reforma de la filosofía*, Madrid, 1958; IRIARTE, J., S. J., *Ortega y Gasset. Su persona y su doctrina*, Madrid, 1942; *La ruta mental de Ortega. Crítica de su filosofía*, Madrid, 1949; LARRAIN, H., S. J., *La génesis del pensamiento de Ortega*, Buenos Aires, 1962; MARÍAS, J., *Ortega y la idea de la razón vital*, Madrid, 1948; OROMÍ, M., O. F. M., *Ortega y la filosofía. Seis glosas*, Madrid, 1953; RAMÍREZ, S., O. P., *La filosofía de Ortega y Gasset*, Barcelona, 1958; SÁNCHEZ VILLASEÑOR, J., S. J., *Pensamiento y trayectoria de J. Ortega y Gasset. Ensayo de crítica filosófica*, México, 1943.
La obra de Ortega se recoge, todavía incompletamente, en las llamadas *Obras completas*, 3.ª ed., Madrid, 1953 ss.
[2] Para la trayectoria vital y doctrinal de Ortega son importantes, además de las obras de J. Iriarte y H. Larrain, ya citadas en la bibliografía general, DÍAZ DE CERIO, F., S. J., *J. Ortega y Gasset y la conquista de la conciencia histórica. Mocedad: 1902-1915*, Barcelona, 1961, y MARÍAS, J., *Ortega, I: Circunstancia y vocación*, Madrid, 1960.
[3] Cfr. *Al margen del libro A. M. D. G.* (O. C., I, págs. 524 ss.). Sobre estos años con los jesuitas cfr. J. IRIARTE, *Ortega y Gasset*, págs. 20 ss., y J. MARÍAS, *Ortega, circunstancia y vocación*, págs. 116 ss.
[4] Cfr. *Una fiesta de paz* (O. C., I, págs. 125 s.).
[5] Texto de una conferencia de 1909, citado por J. MARÍAS, *Ortega, circunstancia y vocación*, pág. 165.
[6] *Al margen del libro A. M. D. G.* (O. C., I, pág. 524).
[7] Véase sobre ambos rasgos H. LARRAIN, *La génesis del pensamiento de Ortega*, páginas 8 ss.
[8] *Meditaciones del Quijote* (O. C., I, pág. 357).
[9] *A una edición de sus obras* (O. C., VI, pág. 351).
[10] Cfr. *Meditaciones del Quijote* (O. C., I, pág. 341).
[10 bis] Cfr. *Meditación del Escorial*, "El Espectador", VI, pág. 552 ss.; *Prólogo para alemanes*, págs. 23 ss.
[11] *Prólogo para alemanes*, págs. 34 s.
[12] *La metafísica y Leibniz* (O. C., III, pág. 433).
[13] Cfr. sobre estos años J. MARÍAS, *Ortega, circunstancia y vocación*, págs. 204 ss.
[14] *Ortega, circunstancia y vocación*, págs. 118 ss.
[15] *J. Ortega y Gasset y la conquista de la conciencia histórica*, pág. 290.
[16] *Sobre "El Santo"* (O. C., I, pág. 426).
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*
[19] Cfr. *El error de Berenguer*, en *Obras*, Madrid, 1932, pág. 1312.
[20] *Rectificación de la República*, "Rev. de Occidente", 1931, pág. 135.
[21] Cfr. *Las dos grandes metáforas* (O. C., II, pág. 380).
[22] *Renán* (O. C., I, pág. 449).
[23] *Ortega, circunstancia y vocación*, pág. 322.
[24] V. CARRO, *Filosofía y filósofos españoles*, Madrid, 1928, págs. 52 ss.
[25] J. SÁNCHEZ VILLASEÑOR, *Pensamiento y trayectoria de J. Ortega y Gasset*, págs. 52 ss.
[26] J. IRIARTE, *Ortega y Gasset. Su persona y su doctrina*, pág. 248.
[27] C. RECASENS SICHES, *La filosofía del derecho* (de G. del Vecchio), I, Madrid, 1935, pág. 360.
[28] M. ZAMBRANO, *José Ortega y Gasset*, "Cuadernos", París, 1956, págs. 48-53.
[29] J. MARÍAS, *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, pág. 196.
[30] *Historia de la filosofía*, 9.ª ed., Madrid, 1957, pág. 429.
[31] C. PARÍS, *Meditación sobre la filosofía de Ortega*, "Árbor" (1956), pág. 332.
[32] J. FERRATER MORA, *Ortega y Gasset*, pág. 14.
[33] J. LARRAIN, *La génesis del pensamiento de Ortega*, pág. 54.
[34] Sobre la calidad filosófica de Ortega en *La idea de principio en Leibniz*, cfr. la monografía de A. GUY, *Ortega y Gasset, critique d'Aristote*. Toulouse, 1963.
[35] *Meditaciones del Quijote* (O. C., I, pág. 311).
[36] *Ni vitalismo ni racionalismo* (O. C., III, pág. 270).
[37] *Para el "Archivo de la palabra"* (O. C., IV, pág. 367).

[38] *Rectificación de la República*, pág. 63.
[39] *Prólogo para alemanes*, Madrid, 1958, pág. 19.
[40] *Ibid.*, pág. 20.
[41] Cfr. F. Vela, *El curso filosófico de J. Ortega y Gasset*, "Rev. de Occidente", marzo 1930.
[42] *Goethe desde dentro* (O. C., IV, pág. 404).
[43] La mayoría de los autores coinciden en las fechas, aunque bauticen a las tres etapas con nombres diversos. Ferrater Mora habla de objetivismo, perspectivismo y raciovitalismo (cfr. *Ortega y Gasset*, págs. 18 ss.); Larrain, de ideoadoración y perspectiva (*La génesis del pensamiento de Ortega*, págs. 67 ss).
[44] *Kant (1724-1924). Reflexiones de un centenario* (O. C., IV, pág. 25).
[45] *El tema de nuestro tiempo* (O. C., III, pág. 198).
[46] Véase la breve pero orientadora exposición de J. Marías, *Historia de la filosofía*, págs. 432 ss.
[47] *Adán en el Paraíso* (O. C., I, págs. 476 ss.).
[48] Véase sobre esta metáfora J. Marías, *Ortega, circunstancia y vocación*, págs. 347 ss., y J. Larrain, *La génesis del pensamiento de Ortega*, págs. 84 ss.
[49] *Meditaciones del Quijote* (O. C., I, pág. 322).
[50] *Ibid.*, pág. 326.
[51] *El hombre y la gente*, Madrid, 1957, pág. 123.
[52] Cfr. *ibid.*, pág. 123.
[53] Sobre este aspecto sistemático del pensamiento de Ortega véase C. París, *Meditación sobre la filosofía de Ortega*, págs. 329 ss.
[54] *El tema de nuestro tiempo* (O. C., III, pág. 177).
[55] *Ibid.*, pág. 198.
[56] Cfr. *ibid.*, pág. 198.
[57] Cfr. *Historia como sistema* (O. C., VI, págs. 49 s.).
[58] *El tema de nuestro tiempo* (O. C., III, pág. 200).
[59] *Verdad y perspectiva*, "El Espectador", I (O. C., II, pág. 18).
[60] Cfr. *ibid.*, pág. 19.
[61] *El tema de nuestro tiempo* (O. C., III, pág. 199).
[62] *Ibid.*, pág. 199.
[63] *Ibid.*, pág. 202.
[64] *Ibid.*, pág. 202.
[65] *Ibid.*, pág. 201.
[66] *Prólogo* a la *Historia de la filosofía* de E. Brehier.
[67] Véase una exposición detallada en J. Ferrater Mora, *Ortega y Gasset*, pág. 94 ss.
[68] Cfr., por lo que toca a la pretendida temprana influencia de Dilthey, F. Díaz de Cerio, *J. Ortega y Gasset y la conquista de la conciencia histórica*, pág. 295. Universalmente, en lo que se refiere a la dependencia de Dilthey y Heidegger, véase J. Larrain, *La génesis del pensamiento de Ortega*, pág. 241.
[69] (O. C., VII, pág. 34).
[70] Cfr. *En torno a Galileo* (O. C., V, pág. 138).
[71] *Dios a la vista*, "El Espectador", VI (O. C., II, pág. 495).
[72] *Ibid.*, pág. 496.
[73] *¿Qué es filosofía?*, Madrid, 1958, pág. 108.
[74] *Ibid.*, págs. 108 s.
[75] *Ibid.*, pág. 109.
[76] *Una interpretación de la historia universal* (O. C., IX, pág. 227).
[77] Cfr. *¿Qué es filosofía?*, pág. 121.
[78] *Historia como sistema* (O. C., VI, pág. 43).
[79] *Ibid.*, pág. 43.
[80] Cfr. J. Marías, *Historia de la filosofía*, págs. 445 ss.
[81] *España invertebrada* (O. C., III, pág. 113).
[82] *Ibid.*, pág. 118.
[83] *Ibid.*, pág. 128.
[84] *La pedagogía social como programa político* (O. C., I, pág. 513).
[85] *Asamblea para el progreso de las ciencias* (O. C., I, pág. 102).
[86] *Nueva revista* (O. C., I, pág. 145).
[87] *España como posibilidad* (O. C., I, pág. 138).
[88] *Ibid.*, pág. 138.
[89] *Meditación de Europa* (O. C., IX, pág. 296).
[90] *Ibid.*, pág. 254.
[91] *La ruta mental de Ortega, Crítica de su filosofía*, Madrid, 1947.
[92] *Pensamiento y trayectoria de J. Ortega y Gasset. Ensayo de crítica filosófica*, México, 1943.
[93] *Filosofía y vida: Nietzsche, Ortega, Croce, Unamuno*, Barcelona, 1946.
[94] *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual*, Madrid, 1950.

[95] *La filosofía de Ortega y Gasset*, Barcelona, 1958.
[96] *Ibid.*, pág. 442.
[97] Véase como ejemplo la curiosa interpretación del dicho orteguiano "Yo soy yo y mi circunstancia", *ibid.*, págs. 249 s.
[98] *La ética de Ortega*, Madrid, 1958.
[99] *Los católicos y Ortega*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", 101 (1958), págs. 283-95.
[100] *La ética de Ortega*, pág. 62.
[101] *Ibid.*, pág. 13.
[102] *¿Un orteguismo católico? Diálogo amistoso con tres epígonos de Ortega, españoles, intelectuales y católicos*, Salamanca, 1958.
[103] *El lugar del peligro. Una cuestión disputada en torno a Ortega*, Madrid, 1958.
[104] *El P. Ramírez y el fin del "orteguismo católico"*, en "Punta Europa", 35 (1958), páginas 71-104. V. Marrero escribió posteriormente el libro *Ortega, filósofo mondain*, Madrid, 1962.
[105] *Ortega I: Circunstancia y vocación*, Madrid, 1960.
[106] *J. Ortega y Gasset y la conquista de la conciencia histórica*, Barcelona, 1961.
[107] *La génesis del pensamiento de Ortega*, Buenos Aires, 1962.
[108] *El sistema maduro de Ortega*, Buenos Aires, 1962.
[109] Cfr. *o. c.*, págs. 280 ss. Cfr. también *Ortega y Gasset, ¿un pensamiento cristiano?*, "Mensaje", 11 (1962), págs. 277-282.
[110] *Meditación sobre la filosofía de Ortega*, en "Árbor" (1956), pág. 333.
[111] *Ibid.*, pág. 352.
[112] *Guillermo Dilthey y la idea de la vida* (O. C., VI, pág. 181).
[113] M. García Morente, *Ensayos*, Madrid, 1945, pág. 201.
[114] *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, 1961, pág. 136 ss.

Cap. IV: LA ESCUELA DE MADRID

[1] *Ortega, maestro de filosofía*, en "El Sol", 8 de marzo de 1936. Entre otros testimonios sobre el "magisterio" de Ortega, citemos a M. García Morente, *El curso de Ortega y Gasset*, en "El Sol", 2 de junio de 1929, y J. Gaos, *La filosofía en el siglo XX*, en *La Universidad Internacional de Verano en Santander (1933-1934)*, págs. 151-161. En particular, sobre la "escuela" de Madrid, cfr. J. Marías, *Filosofía actual y existencialismo en España*, pág. 11 s.; M. Granell, *La Escuela de Madrid y la actual revolución filosófica*, "El Nacional", Caracas, 1953.
[2] Sobre la vida y el pensamiento de Morente, cfr. J. Zaragüeta, *M. García Morente (1943)*, "Rev. de Filos.", 2 (1943), págs. 147-161; M. Vázquez, O. M., *Don Manuel García Morente y la Orden de la Merced. I: Lo que yo sé de García Morente; II: Epistolario; III: Morente profesor y filósofo*, "Estudios", 1 (1945), págs. 146-191; C. Lascaris Comneno, *M. García Morente*, "Rev. Univ. de Buenos Aires", 5 (1949), págs. 293-304; M. de Iriarte, S. J., *El profesor García Morente, sacerdote. Escritos últimos y comentario biográfico*. Madrid, 1951; 3.ª ed., 1956; F. Pérez Embid (en colaboración), *En el 10 aniversario de la muerte de G. Morente*. Número extraordinario de "Ateneo". 29 artículos de temas varios, "Ateneo", núm. 32, 11 abril 1953; J. Marías, *El legado filosófico de M. García Morente*, en *Filosofía actual y existencialismo en España*, págs. 307-315.
[3] Cfr. M. de Iriarte, *El profesor G. Morente, sacerdote*, pág. 296.
[4] Cfr. J. Marías, *El legado filosófico de G. Morente*, l c., pág. 308.
[5] Sus obras originales se reducen a las siguientes: *La filosofía de Kant*, Madrid, 1917; *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, 1917; *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, 1938; *Idea de la hispanidad*, Buenos Aires, 1939; *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid, 1942; *Introducción a la filosofía*, Madrid, 1942; *Introducción a la filosofía*, Madrid, 1943; *Ensayos*, Madrid, 1945.
[6] Cfr. J. Marías, *El legado filosófico de G. Morente*, l c., pág. 309.
[7] Entre otros testimonios del aprecio de sus discípulos de una y otra etapa, véase J. Marías, *El legado filosófico de G. Morente*, l c., pág. 309 ss.; R. Gambra, *Estudio preliminar* a *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid, 1957, pág. 13 s.; M. Vázquez, *Morente, profesor y filósofo*, "Estudios", 1 (1945), pág. 173 ss.
[8] *Ensayos*, pág. 89.
[9] Véase, sobre Zubiri, J. L. Aranguren-M. Cardenal (en colaboración con otros), *Homenaje a Zubiri*, Madrid, 1953; F. J. Conde, *Introducción a la antropología de X. Zubiri*, "Rev. Est. Políticos", 67 (1953), págs. 1-16; J. Marías, *Zubiri o la presencia de la filosofía* y *Situación intelectual de X. Zubiri*, en *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, 1955, págs. 319-347. Cfr. también "Indice", 120 (dic. 1958); 171 (marzo 1963).
[10] Se cuentan hasta hoy los siguientes: *Ensayo de una teoría fenomenológica del juicio*, Madrid, 1923; *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, 1944; 3.ª ed., 1955; *Sobre la esencia*, Madrid, 1962; *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, 1963.

[11] E. GÓMEZ ARBOLEYA, *El magisterio de Zubiri*, "Indice", 120 (1958), pág. 2.
[12] Cfr. *ibid.*, pág. 2.
[13] Cfr. J. MARÍAS, *Situación intelectual de X. Zubiri*, l. c., pág. 341 ss.
[14] Cfr. J. MARÍAS, *ibid.*, pág. 345 ss.
[15] J. GARRIGUES, en *Homenaje a X. Zubiri*, pág. 114.
[16] *Naturaleza, Historia, Dios*, pág. 281.
[17] *Ibid.*, pág. 44.
[18] *Ibid.*, pág. 45.
[19] *Ibid.*, pág. 301.
[20] *Ibid.*, pág. 35.
[21] *Ibid.*, pág. 40.
[22] Cfr. *El problema del hombre*, "Indice", 120 (1958), pág. 3.
[23] *Ibid.*, pág. 4.
[24] *Naturaleza, Historia, Dios*, pág. 437.
[25] *Ibid.*, pág. 441.
[26] C. SOLAGUREN, *Estructura temático-metódica de la metafísica de Zubiri*, "Verdad y Vida", 90 (1965), pág. 269.
[27] *Sobre la esencia*, pág. 5.
[28] G. FERNÁNDEZ DE LA MORA, *Sobre la esencia de X. Zubiri*, "Indice", 171 (1963), pág. 23.
[29] *España*, en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo. I: Panoramas nacionales*, pág. 410.
[30] *Naturaleza, Historia, Dios*, págs. 262 y 261.
[31] S. ALONSO FUEYO, *Filosofía y narcisismos*, pág. 72. Véase sobre el pensamiento de Gaos la crítica de J. SÁNCHEZ VILLASEÑOR, S. J., *Gaos en Mascarones. La crisis del historicismo y otros ensayos*, México, 1945. Cfr. también A. GUY, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui*, I, págs. 241-249.
[32] *Filosofía de la filosofía*, pág. 78.
[33] E. NICOL, *El problema de la filosofía hispánica*, pág. 112.
[34] He aquí una lista de las principales obras de este género: *La crítica del psicologismo en Husserl*, Zaragoza, 1933; *La filosofía de Maimónides*, México, 1940; *El pensamiento hispano-americano*, México, 1944; *El pensamiento de lengua española*, México, 1945; *Introducción a "El ser y el tiempo" de Martín Heidegger*, México, 1951; *En torno de la filosofía mexicana*, 2 vols., México, 1952-53; *Filosofía mexicana de nuestros días*, México, 1954.
[35] Cfr. *Un método para resolver los problemas de nuestro tiempo. La filosofía del profesor Northrop*, México, 1949.
[36] Señalemos sobre todo *Filosofía de la filosofía e historia de la filosofía*, México, 1947; *Dos ideas de la filosofía* (en colaboración con F. Larroyo), México, 1940; *Dos exclusivas del hombre. La mano y el tiempo*, México, 1945; *Discurso de filosofía*, "Cuadernos Americanos", 2 (1954); *Confesiones profesionales*, México, 1958; *Orígenes de la filosofía y de su historia*, México, 1959; *De la filosofía*, México, 1963.
[37] *Filosofía de la filosofía*, pág. 197.
[38] *Discurso de filosofía*, pág. 86.
[39] *Dos características del hombre. La mano y el tiempo*, pág. 24.
[40] Cfr. *ibid.*, pág. 188.
[41] Cfr. A. MUÑOZ ALONSO, *España*, en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo, I: Panoramas nacionales*, pág. 392. Para los diversos representantes de este grupo véase también A. GUY, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'huy*, I, págs. 260 ss.
[42] Véase sobre el pensamiento de Marías F. SOLER, *La filosofía de Julián Marías*, "Rev. Psicol. gen. aplic.", 2 (1947), págs. 127-218.
[43] Véase J. MARÍAS, *Obras*, 6 vols., Madrid, 1959 ss.
[44] Véase, entre otras, las obras siguientes: *Cartas filosóficas a una mujer*, Madrid, 1946; *Lógica*, Madrid, 1949; *La estética de Azorín*, Madrid, 1949; *El color y la palabra en Leonardo de Vinci*, "Cultura Universitaria", Caracas, 1952; *El hombre, un falsificador*, "Conversaciones filosóficas interamericanas", La Habana, 1953; *Tres dimensiones de la vida: hacer, pensar, poetizar*, "Cuadernos Universitarios", Caracas, 1954; *El humanismo como responsabilidad*, Madrid, 1959; *Ortega y su filosofía*, Madrid, 1960.
[45] Véase de Recasens Siches: *La filosofía del Derecho de Francisco Suárez*, Madrid, 1927; 2.ª ed., México, 1947; *Direcciones contemporáneas del pensamiento jurídico*, Barcelona, 1929; *Las teorías políticas de Francisco de Vitoria*, Madrid, 1931; *La filosofía del derecho en el siglo XX*, México, 1941; *Vida humana, Sociedad y Derecho*, México, 1945; *Lecciones de Sociología*, México, 1948; *Nueva Filosofía de la interpretación del Derecho*, México, 1956; *Tratado general de Sociología*, México, 1956; *Tratado general de filosofía del derecho*, México, 1959.
[46] Véase de M. Zambrano: *Hacia un saber del alma*, Madrid, 1934; nueva ed., Buenos Aires, 1950; *Pensamiento y poesías en la vida española*, México, 1939; *Filosofía y poesía*, México, 1939; *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires, 1944; *La agonía de Europa*,

Buenos Aires, 1945; *Delirio y Destino,* Concurso para "Prix littéraire Européen", Ginebra, 1953; *El hombre y lo divino,* México, 1955; *La España de Galdós,* Madrid, 1959.

[47] A. Guy, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui,* pág. 272.

[48] Véase, entre otras obras de Laín, las siguientes: *Medicina e Historia,* Madrid, 1942; *Sobre la cultura española,* Madrid, 1943; *Menéndez Pelayo,* Madrid, 1944; *Las generaciones en la historia,* Madrid, 1945; *La generación del 98,* Madrid, 1945; *La antropología de la obra de Fray Luis de Granada,* Madrid, 1946; *España como problema,* Madrid, 1949; *Introducción histórica a la medicina psicosomática,* Madrid, 1955; 2.ª ed. con el título *Enfermedades y pecado,* Barcelona, 1961; *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano,* Madrid, 1957; *La empresa de ser hombre,* Madrid, 1958; *La curación por la palabra,* Madrid, 1958; *Teoría y realidad del otro,* Madrid, 1961; *Panorama histórico de la ciencia moderna,* Madrid, 1963; *La relación médico-enfermo, Historia y teoría,* Madrid, 1964.

[49] *La espera y la esperanza,* pág. 264.

[50] *Ibid.,* pág. 563.

[51] Véase de Aranguren: *La filosofía de Eugenio d'Ors,* Madrid, 1945; *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia,* Madrid, 1952; 2.ª ed., 1957; *El protestantismo y la moral,* Madrid, 1954; *Catolicismo día tras día,* Barcelona, 1955; *Crítica y meditación,* Madrid, 1957; *Ética,* Madrid, 1958; 2.ª ed., 1959; *La Ética de Ortega,* Madrid, 1958; *La juventud europea y otros ensayos,* Barcelona, 1961; *Ética y política,* Madrid, 1963; *Implicaciones de la filosofía en la vida contemporánea,* Madrid, 1963; *El futuro de la Universidad,* Madrid, 1963.

[52] *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia,* pág. 238.

Cap. V: LA ESCUELA DE BARCELONA

[1] Cfr. E. Nicol, *La Escuela de Barcelona,* en *El problema de la filosofía hispánica,* Madrid, 1961, pág. 165 s. Sobre los diversos representantes del grupo barcelonés véase A. Guy, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui,* I, pág. 161 ss.

[2] *Ibid.,* pág. 179.

[3] *Ibid.,* pág. 193 s.

[4] *Ibid.,* pág. 195 s.

[5] *Ibid.,* pág. 204.

[6] He aquí una lista de sus principales obras: *Idealitat, Metafísica, Espiritualisme,* Barcelona, 1923; *Filosofía i cultura,* 2 vols., Barcelona, 1930-32; *Sentit i valor de la nova filosofia,* Barcelona, 1935; *El pensador i la vida. Estimols per a filosofar,* 1945.

[7] E. Nicol, *La Escuela de Barcelona,* o. c., pág. 182.

[8] Véanse, entre otras obras de T. Carreras que pertenecen a esta rúbrica: *La filosofía del derecho en el Quijote: ensayos de psicología colectiva,* Barcelona, 1905; *Ética hispana,* Madrid, 1912; *Estudis de psicologia ética. El concepte de mentalitat primitiva,* Barcelona, 1923; *Introducció a la història del pensament filosòfic a Catalunya,* Barcelona, 1931; *La sociología comtiana y la filosofía de la historia,* Madrid, 1936; *El institucionismo social. Nuevo concepto de la sociología,* Roma, 1950.

[9] Véanse, sobre este aspecto de la labor de T. Carreras, las obras siguientes: *Orígenes de la filosofía de Raimundo Sibiuda,* Barcelona, 1928; *Fonaments metafísics de la filosofia luliana,* Palma de Mallorca, 1935; *Fray Francisco de Eiximenis. Su significación religiosa, filosófico-moral, política y social,* Gerona, 1946; *Estudios sobre médicos españoles del siglo XIX,* Barcelona, 1952.

[10] Véanse, entre otros estudios históricos de J. Carreras: *Ensayo sobre el voluntarismo de Duns Scot,* Gerona, 1923; *La doctrina de los universales en Juan Duns Scot,* Vich, 1931; *Doctrinas de Fr. Suárez acerca del derecho de gentes y sus relaciones con el derecho natural,* Gerona, 1921; *Una versió grega de nou escrits d'Arnau de Vilanova,* Barcelona, 1932; *La llibreria d'Arnau de Vilanova,* Barcelona, 1935; *De Ramón Llull a los modernos ensayos de una lengua universal,* Barcelona, 1946; *La cultura científica y filosófica en la España medieval hasta 1400,* en Historia general de las literaturas hispánicas, I, págs. 749-765; *Apports hispaniques a la philosophie chrétienne d'Occident* (en colaboración con J. Tusquets), Lovaina, 1962.

[11] *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV,* 2 vols., Madrid, 1939-1943.

[12] Véanse, de Miravent: *La estética inglesa del siglo XVIII,* Barcelona, 1927; *De la bellesa,* Barcelona, 1936; *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos,* 2 vols., Barcelona, 1957-58.

[13] *De la bellesa,* pág. 283.

[14] E. Nicol, *La Escuela de Barcelona,* o. c., pág. 183. Véase sobre Xirau: F. Larroyo, *El romanticismo filosófico. Observaciones a la Weltanschauung de J. Xirau,* México, 1941.

[15] Véanse, de Xirau: *Leibniz: las condiciones de la verdad eterna,* Barcelona, 1921; *Rousseau y las ideas políticas modernas,* Madrid, 1923; *El sentido de la verdad,* Barcelona, 1927; *Descartes y el idealismo subjetivista moderno,* Barcelona, 1927; *Amor y mundo,* México, 1940; *La filosofía de Husserl,* Buenos Aires, 1941; *Lo fugaz y lo eterno,* México, 1942;

Vida, pensamiento y obra de Bergson, México, 1944; *El pensamiento de Juan Luis Vives,* Buenos Aires, 1944; *Manuel B. Cossío y la educación de España,* México, 1945; *Vida y obra de Ramón Llull. Filosofía y mística,* México, 1946. Siguiendo la línea de su padre, su hijo Ramón Xirau ha publicado una colección de ensayos sobre *El sentido de la presencia,* México, 1953.

[16] *Amor y mundo,* pág. 197.

[17] *Ibid.,* pág. 174.

[18] *Lo fugaz y lo eterno,* pág. 121.

[19] *Ibid.,* pág. 123.

[20] Véanse, de García Bacca: *Assaigs moderns per a la fonamentació de les matemàtiques,* Barcelona, 1934; *Introducción a la lógica matemática,* 2 vols., Barcelona, 1934; *La estructura lógico-genética de las ciencias físicas,* Barcelona, 1935; *Introducción a la lógica moderna,* Barcelona, 1936; *Introducción al filosofar,* Tucumán, 1939; *Invitación a filosofar,* vol. I: *La forma del conocer filosófico,* México, 1940; vol. II: *El conocimiento científico,* México, 1942; *Tipos históricos del filosofar físico,* Tucumán, 1941; *Filosofía en metáforas y parábolas,* México, 1945; *Antología del pensamiento filosófico venezolano,* Caracas, 1954; *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas,* Caracas, 1947; *Introducción general a las Enéadas,* Buenos Aires, 1948; *Siete modelos de filosofar,* Caracas, 1950; *Las ideas de ser y estar, de posibilidad y realidad en la idea del hombre, según la filosofía actual,* Barcelona, 1955; *Antropología filosófica contemporánea,* Caracas, 1957; *Metafísica natural estabilizada y problemática metafísica espontánea,* México, 1963.

[21] De Nicol existe una edición de *Obras,* Madrid, 1960 ss., actualmente en curso de publicación.

[22] *Historicismo y existencialismo,* pág. 331.

[23] Véanse, de Ferrater Mora: *Cóctel de verdad,* Madrid, 1935; *Diccionario de filosofía,* México, 1941; 4.ª ed., Buenos Aires, 1958; *La ironía, la muerte, la admiración,* Buenos Aires, 1942; *Unamuno. Bosquejo de una filosofía,* Buenos Aires, 1944; 2.ª ed., 1957; *Les formes de la vida catalana,* Barcelona, 1944; *Variaciones sobre el espíritu,* Buenos Aires, 1945; *Cuatro visiones de la historia universal,* Buenos Aires, 1947; *El hombre en la encrucijada,* Buenos Aires, 1952; *Cuestiones disputadas,* Madrid, 1955; *Lógica matemática* (en colaboración con H. Leblanc), México, 1955; *Qué es la lógica,* Buenos Aires, 1957; *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía,* Barcelona, 1958; *La filosofía en el mundo de hoy,* Madrid, 1959; *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista,* Madrid, 1962; *Tres mundos: Cataluña, España, Europa,* Barcelona, 1964.

Cap. VI: El pensamiento científico

[1] Véanse, sobre Cajal, los estudios de G. Marañón, *Cajal, su tiempo y el nuestro,* Madrid, 1947; García-Durán Muñoz, *Del sentimiento e idea política de don Santiago Ramón y Cajal,* Madrid, 1948; y P. Laín Entralgo, *Cajal y el problema del saber,* Madrid, 1952. En particular, sobre su filosofía, el artículo de J. Iriarte, *El sentido filosófico de Cajal y su visión del mundo,* "Razón y Fe", 145 (1952), págs. 119-134, al que nos referimos en nuestra exposición.

[2] Cfr. *El sentido filosófico de Cajal,* pág. 120. El P. Iriarte escribió ya un libro sobre *Menéndez Pelayo y la filosofía española,* Madrid, 1947, y tiene anunciado otro con este título: *Cajal y la filosofía española.*

[3] *Obras completas,* Madrid, 1947, pág. 1029.

[4] J. Iriarte, *El sentido filosófico de Cajal,* pág. 125.

[5] Cfr. J. Iriarte, *ibid.,* pág. 128.

[6] *Obras completas,* pág. 1019.

[7] *Ibid.,* pág. 848.

[8] Sobre el pensamiento de Turró véanse: J. Tusquets, *L'obra filosòfica de Ramón Turró,* "Criterion", 6 (1926), págs. 262 ss.; *Assaigs de crítica filosòfica: Balmes, Ortega, Turró,* Barcelona, 1928; A. Guy, *L'intuition trophique selon R. Turró,* en "Actes du VII[e] Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française", París, 1954; *Ramón Turró,* en *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui,* I, págs. 139-144; A. Arostegui, *La filosofía crítica de Ramón Turró,* "Rev. de Filos.", 9 (1950), págs. 55-89.

[9] He aquí una lista de sus principales obras filosóficas: *Los orígenes del conocimiento: el hambre,* Madrid, 1912; *Criteriología de Jaume Balmes,* Barcelona, 1912; *Los orígenes de la representación del espacio táctil,* Barcelona, 1913; *El método objetivo,* Madrid, 1916; *Filosofía crítica,* Madrid, 1919; *La disciplina mental,* Salamanca, 1924; *Tres diálogos sobre la filosofía y la estética de la ciencia,* Buenos Aires, 1954. De muchas de estas obras existe una precedente edición catalana.

[10] *Diccionario de filosofía,* pág. 949.

[11] *Prólogo* a la edición castellana de *Los orígenes del conocimiento,* Madrid, 1912.

[12] *Raíz y decoro de España,* Madrid, 1933.

[13] Cfr. P. Laín Entralgo, *Gregorio Marañón, médico* (1887-1960), "Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica", enero-marzo 1960, págs. 13 ss.

[14] *Veinticinco años de labor*, Madrid, 1935.

[15] Sobre la figura humana e intelectual de don Gregorio pueden consultarse los estudios siguientes: Almodóvar, F. J.-Warleta, E., *Marañón o una vida fecunda*, Madrid, 1952; Barco Teruel, E., *Elogio y nostalgia de Marañón*, Barcelona, 1961; Granjel, L. S., *G. Marañón, su vida y su obra*, Madrid, 1960; Juderías, A., *Idearium de Marañón*, Madrid, 1960; Laín Entralgo, P., *Gregorio Marañón (1887-1960)*, "Boletín de la Real Academia Española", 40 (1960), págs. 7-19; *Gregorio Marañón, médico*, "Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y de Antropología Médica", 12 (1960), págs. 3-22. Véanse también los números extraordinarios de "Gaceta Médica Española", 34/5 (1960); "Índice", 137-138 (1960); "Ínsula", 164-165 (1960), y el volumen que recoge los artículos y crónicas publicadas en "A B C" con ocasión de su muerte: *Marañón. Homenaje a Gregorio Marañón*, Madrid, 1960.

[16] *G. Marañón, su vida y su obra*, págs. 59 s.

[17] Pueden citarse, entre otros: *Investigaciones anatómicas sobre el aparato paratiroideo del hombre*, Madrid, 1911; *La sangre en el hipertiroidismo*, Madrid, 1911; *Las glándulas de secreción interna y las enfermedades de la nutrición*, Madrid, 1914; *La doctrina de las secreciones internas, su significación biológica y sus aplicaciones a la patología*, Madrid, 1915; *La edad crítica*, Madrid, 1919; 2.ª ed., Madrid, 1937; *Patología e higiene de la emoción*, Madrid, 1925; *Gordos y flacos. Estado actual de la patología del peso humano*, Madrid, 1926; *El bocio y el cretinismo*, Madrid, 1927; *Manual de las enfermedades del tiroides*, Barcelona, 1929; *Los estados intersexuales de la especie humana*, Madrid, 1929; 2.ª ed., Madrid, 1930; *Estudios de psicopatología sexual*, Barcelona, 1931; *Once lecciones sobre el reumatismo*, Madrid, 1933; *Estudios de endocrinología*, Buenos Aires, 1938; *Estudios de fisiopatología hipofisaria*, Buenos Aires, 1940; *Manual de diagnóstico etiológico*, Madrid, 1943; *La enfermedad de Addison*, Madrid, 1949; *El crecimiento y sus trastornos*, Madrid, 1953.

[18] Véanse, sobre todo: *Notas para la biología de Don Juan*, "Rev. de Occid.", 3-15 (1924); *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, 1925; 2.ª ed., Madrid, 1951; *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid, 1930; *Amiel. Un estudio sobre la timidez*, Madrid, 1932; *Raíz y decoro de España*, Madrid, 1933; *Las ideas biológicas del padre Feijoo*, Madrid, 1934; *Vocación y ética*, Madrid, 1935; 2.ª ed., Madrid, 1946; *El conde-duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid, 1936; *Tiberio. Historia de un resentimiento*, Madrid-Buenos Aires, 1939; *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Buenos Aires, 1940; *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, 1941; *Luis Vives (Un español fuera de España)*, Madrid, 1942; *Españoles fuera de España*, Madrid, 1947; *Antonio Pérez (El hombre, el drama, la época)*, Madrid, 1947; *Cajal, su tiempo y el nuestro*, Madrid, 1947; *El Greco y Toledo*, Madrid, 1956.

[19] Cfr. C. S. Granjel, *G. Marañón, su vida y su obra*, pág. 143.

[20] Cfr. E. Barco Teruel, *Elogio y nostalgia de Marañón*, págs. 192 s.

[21] Prescindiendo de otros estudios de carácter más técnico, véanse, de López Ibor, los escritos siguientes: *Lo vivo y lo muerto del psicoanálisis*, Barcelona, 1936; *Neurosis de guerra*, Barcelona, 1942; *Los problemas de las enfermedades mentales*, Barcelona, 1949; *La angustia vital*, Madrid, 1950; *El descubrimiento de la intimidad*, Madrid, 1950; 2.ª ed., 1954; *El español y su complejo de inferioridad*, Madrid, 1951; *La agonía del psicoanálisis*, Madrid, 1951; 3.ª ed., 1954; *Estilos de vivir y modos de enfermar*, Madrid, 1954; *Discurso a los universitarios españoles*, 2.ª ed., Madrid, 1957; *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo*, Madrid, 1964; *La aventura humana*, Madrid, 1965.

[22] Cfr. Antonio Fontán, *La antropología de López Ibor*, "Nuestro Tiempo", 131 (1965), págs. 639-650.

[23] Véanse de Rof Carballo, entre otros trabajos y ensayos: *Patología psicosomática*, Madrid, 1949; 3.ª ed., 1955; *El hombre a prueba*, Madrid, 1951; *Cerebro interno y sociedad*, Madrid, 1952; *Cerebro interno y mundo emocional*, Barcelona, 1952; *La medicina actual*, Barcelona, 1954; *El problema del seductor de Kierkegaard, Proust y Rilke*, "Cuad. Hisp.", 35 (1958), págs. 5-30; *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, 1960; *Urdimbre afectiva y enfermedad*, Barcelona, 1961; *Contumaz Orfeo*, "Cuad. Hisp.", 52 (1962), págs. 149-70; 333-53; *Creatinidad, urdimbre y mito*, "Rev. Occid.", 2 (1963), págs. 257-84; *El erotismo en Unamuno*, "Rev. Occid.", 7 (1964), págs. 71-96; *Medicina y actividad creadora*, Madrid, 1964.

[24] Véanse, de Rey Pastor: *Elementos de análisis algebraico*, Madrid, 7.ª ed., 1941; *La ciencia y la técnica en el descubrimiento de América*, Buenos Aires, 1942; *Álgebra del lenguaje*, Madrid, 1954.

[25] Véanse, de Julio Palacios: *De la física a la biología*, Madrid, 1947; *Esquema físico del mundo*, Madrid, 1947; *Física general*, Madrid, 1949; *El lenguaje de la física y su peculiar filosofía*, Madrid, 1953; *El descrédito de la cibernética*, Madrid, 1959.

Cap. VII: El pensamiento católico

[1] Para una visión de conjunto del pensamiento católico en esta época véase A. Muñoz Alonso, *España*, en *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*. I: *Panoramas nacionales*, págs. 412-431.

[2] Sobre Amor Ruibal véanse: CASAS BLANCO, S., *Don Ángel Amor Ruibal. Su vida y su obra filosófica*, "Crisis", 1 (1954), págs. 13-32; CUESTA, S., S. J., *Don Ángel Amor Ruibal: Su personalidad científica y su obra filosófico-teológica*, "Rev. Esp. de Teol.", 4 (1944), páginas 581-610; *Amor Ruibal y los sistemas escolásticos*, "Pensamiento", 5 (1949), págs. 327-332; GÓMEZ LEDO, A. A., *Amor Ruibal o la sabiduría con sencillez*, Madrid, 1949; MARTÍNEZ RUIZ, E., *El acto del juicio, según Ángel Amor Ruibal*, "Verdad y Vida", 11 (1953), páginas 385-435; *Un genio frustrado, pero genio*, "Rev. Filos.", 13 (1954), págs. 313-318. Para una rápida información véase el excelente resumen de MARTÍNEZ GÓMEZ, L., S. J., *Amor Ruibal*, en *Bosquejo de historia de la filosofía española*, Apéndice I a la *Historia de la filosofía* de J. Hischberger, II, págs. 474-477.

Véase, de AMOR RUIBAL: *Introducción al estudio de la lingüística indoeuropea*, 1900; *Los problemas fundamentales de la filología comparada*, 2 vols., 1904-1905; *Los problemas fundamentales de la filosofía y del dogma*, 10 vols., Santiago, 1914-1936; *Cuatro manuscritos inéditos*. Edición y estudio preliminar de S. Casas Blanco, Madrid, 1964.

[3] L. MARTÍNEZ GÓMEZ, *o. c.*, pág. 475.

[4] *Los problemas fundamentales de la filosofía y del dogma*, IX, pág. 18.

[5] *O. c.* pág. 475.

[6] Sobre Zaragüeta véanse: ÁLVAREZ DE LINERA, A., *En la jubilación de don Juan Zaragüeta: su vida, sus obras, su concepción filosófica*, "Rev. Filos.", 12 (1953), págs. 177-89; TUSQUETS, J., *Les contemporains* (Zaragüeta, Zubiri, D'Ors, Muñoz Alonso), en *Apports hispaniques a la philosophie chrétienne de l'Occident* (en colab. con J. Carreras Artau), Lovaina, 1962, págs. 164-180.

[7] Véase, de ZARAGÜETA: *Introducción general a la filosofía*, Madrid, 1909; *Modernas orientaciones de la psicología experimental*, Madrid, 1910; *Contribución de la filosofía del lenguaje a la filosofía de los valores*, Madrid, 1920; *El concepto católico de vida, según el cardenal Mercier*, 2 vols., Madrid, 1930; *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, Madrid, 1941; *Fundamentos de filosofía* (en colab. con M. García Morente), Madrid, 1945; *El lenguaje y la filosofía*, Madrid, 1945; *Una introducción moderna a la filosofía escolástica*, Granada, 1946; *Filosofía y vida*, 3 vols., Madrid, 1950-1954; *Pedagogía fundamental*, Madrid, 1953; *Vocabulario filosófico*, Madrid, 1955; *Los veinte temas que he cultivado en los cincuenta años de mi labor filosófica*, Madrid, 1958.

[8] Cfr. J. TUSQUETS, *o. c.*, pág. 169.

[9] *Los veinte temas que he cultivado en los cincuenta años de mi labor filosófica*, pág. 37.

[10] Cfr. *Filosofía y vida*, I, pág. 5.

[11] *El lenguaje y la filosofía*, pág. 5.

[12] J. TUSQUETS, *o. c.*, pág. 180.

[13] Véase del P. GETINO: *El maestro fray Francisco de Vitoria*, Madrid, 1930; *Relaciones teológicas del maestro fray Francisco de Vitoria*, 3 vols., Madrid, 1933-34.

[14] Véanse, del P. ARINTERO: *La evolución y la filosofía cristiana*, Vergara, 1898; *El Hexameron y la ciencia moderna*, Valladolid, 1901; *La providencia y la evolución*, Salamanca, 1911; *La evolución mística*, Salamanca, 3.ª ed., 1930.

[15] Véanse, del P. DE MEDIO: *Cuestiones cosmogónicas*, Salamanca, 1908; *Relatividad y energía. Espacio y tiempo*, Oviedo, 1927.

[16] Véanse, del P. URBANO: *Einstein y Santo Tomás. Estudio de las teorías relativistas*, Madrid-Valencia, 1926; *El milagro*, Madrid, 1928.

[17] Véanse, del P. BARBADO: *Introducción a la psicología experimental*, Madrid, 1943; *Estudios de psicología experimental*, Madrid, 2 vols., 1946-48.

[18] Véanse, del P. RAMÍREZ: *De hominis beatitudine*, Madrid, 1942-1947; *De auctoritate doctrinali S. Thomae Aquinatis*, Salamanca, 1952; *Doctrina política de Santo Tomás*, Madrid, 1953; *El concepto de filosofía*, Madrid, 1954; *El derecho de gentes*, Madrid, 1955; *La filosofía de Ortega y Gasset*, Barcelona, 1958; *¿Un orteguismo católico?*, Salamanca, 1958.

[19] Véanse, del P. TODOLÍ: *El bien común*, Madrid, 1951; *Filosofía del trabajo*, Madrid, 1954; *Filosofía de la Religión*, Madrid, 1955.

[20] Véanse, de EULOGIO PALACIOS: *La vida es sueño: ensayo sobre el sentido filosófico de Calderón*, Madrid, 1948; *La prudencia política*, Madrid, 1945; *El mito de la nueva cristiandad*, Madrid, 1951; *Ideología pura y fenomenología pura (De Balmes a Husserl)*, Madrid, 1952; *El platonismo empírico de Luis de Bonald*, Madrid, 1954; *Don Quijote y La vida es sueño*, Madrid, 1961; *Filosofía del saber*, Madrid, 1962.

[21] Véanse, de GONZÁLEZ ÁLVAREZ: *El tema de Dios en la filosofía existencial*, Madrid, 1945; *El problema de la posibilidad de la metafísica*, Murcia, 1946; *Historia de la filosofía*, Madrid, 1946; *Teología natural: tratado metafísico de la primera causa del ser*, Madrid, 1949; *Introducción a la metafísica*, Mendoza, 1951; *Filosofía de la educación*, Mendoza, 1952; *Introducción a la filosofía*, Madrid, 1953; *Manual de historia de la filosofía*, Madrid, 1957; *Tratado de metafísica, Ontología*, Madrid, 1961; *Tratado de metafísica, Teología natural*, Madrid, 1963.

[22] Véase, de BOFILL: *La escala de los seres o el dinamismo de la perfección*, Barcelona, 1950.

[23] Véanse, del P. HELLÍN: *La analogía del ser y el conocimiento de Dios en Suárez*, Madrid, 1947; *Theologia naturalis*, Madrid, 1950.

[24] Véase, del P. PALMÉS: *Metapsíquica y espiritismo*, Barcelona, 2.ª ed., 1950; *Psicología experimental y filosófica*, Barcelona, 4.ª ed., 1952.

[25] Véanse, del P. IRIARTE: *Ortega y Gasset*, Madrid, 1942; *La ruta mental de Ortega*, Madrid, 1949; *Menéndez Pelayo y la filosofía española*, Madrid, 1947; *El problema filosófico*, Barcelona, 1953; *Pensares y pensadores*, Madrid, 1958; *Pensares e historiadores*, Madrid, 1960; *Nuevos pensares*, Madrid, 1963.

[26] Véase, del P. CUESTA: *El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de San Agustín*, Madrid, 1945; *Ontología*, Comillas, 1948; *Los arquetipos de las teorías de la participación*, Comillas, 1953; *El despertar filosófico. Indagaciones sobre el origen y la originalidad de la filosofía*, Murcia, 1954. Sobre el P. Cuesta cfr. J. MUÑOZ, *El P. S. Cuesta, filósofo*, "Pensamiento", 16 (1960), págs. 271-287.

[27] Véanse, del P. CEÑAL: *La teoría del lenguaje de Carlos Bühler. Introducción a la moderna filosofía del lenguaje*, Madrid, 1941; *Cartesianismo en España. Notas para su historia*, "Rev. Univ. de Oviedo", 1945, págs. 5-97; *Filosofía española y portuguesa de 1500 a 1650: repertorio de fuentes impresas*, Madrid, 1948; *La filosofía española en la segunda mitad del siglo XIX*, "Rev. Filos.", 15 (1956), págs. 403-444; *Kant, I. La "dissertatio" de 1770. Sobre la forma y los principios del mundo sensible e inteligible. Introducción y traducción de R. Ceñal*, Madrid, 1961; *La filosofía española del siglo XVII*, "Rev. Univ. Madrid", 11 (1962), págs. 373-410.

[28] Véanse, del P. ITURRIOZ: *El hombre y su metafísica*, Oña, 1943; *Hombre e Historia*, Comillas, 1947; *Cuatro lecciones sobre el existencialismo*, Zaragoza, 1953.

[29] Véanse, del P. ROLDÁN: *Metafísica del sentimiento. Ensayo de psicología afectiva*, Madrid, 1956; *Introducción a la ascética diferencial*, Madrid, 1960; *Las crisis de la vida religiosa*, Madrid, 1961.

[30] Véanse, del P. DÍEZ ALEGRÍA: *El desarrollo de la doctrina de la ley natural en Luis de Molina y en los maestros de la Universidad de Evora, 1565 a 1591*, Madrid, 1951; *Ética, Derecho e Historia*, Madrid, 1953; *Actitud cristiana ante los problemas sociales*, Barcelona, 1963; *La libertad religiosa*, Barcelona, 1965.

[31] Véanse, del P. ROIG GIRONELLA: *La filosofía de la acción*, Madrid, 1943; *Filosofía blondeliana*, Barcelona, 1944; *Filosofía y vida. Cuatro ensayos sobre actitudes: Nietzsche, Ortega, Croce, Unamuno*, Barcelona, 1946; *Filosofía y razón. Actitudes del mundo moderno*, Madrid, 1949; *Investigaciones metafísicas*, Barcelona, 1949; *Lo que no se dice. Con una antología teofánica de textos de Ortega y Gasset*, Barcelona, 1953; *Sobre la esencia de España*, Barcelona, 1958; *Estudios de metafísica: Verdad, certeza, belleza*, Barcelona, 1959.

[32] Véase, de ALCORTA: *El problema del ser y del conocer*, Madrid, 1945; *La sistemática leibniziana*, Madrid, 1947; *La teoría de los modos en Suárez*, Madrid, 1949; *La noética tomista y el idealismo*, Buenos Aires, 1949; *Estudios de metafísica*, Barcelona, 1954; *Introducción a la sociología*, Barcelona, 1955; *Sociología*, Barcelona, 1959; *El ser. Pensar trascendental*, Madrid, 1961.

[33] Véanse, del P. ARNÁIZ: *Psicología fundada en la experiencia*, Madrid, 1904-1914; *Las metáforas en las ciencias del espíritu*, Madrid, 1908.

[34] Véase, del P. VEGA: *Introducción a la filosofía de San Agustín*, El Escorial, 1928.

[35] Véase, del P. CAPÁNAGA: *Introducción general* a las *Obras de San Agustín*, de la B. A. C., vol. I, Madrid, 1946.

[36] Véanse, del P. C. VACA: *Guías de almas*, Madrid, 1948; *Psicoanálisis y dirección espiritual*, Madrid, 1952; *La castidad y otros ensayos*, Madrid, 1954.

[37] Sobre Muñoz Alonso véanse ALBENDEA, M., *O pensamento filosofico de Muñoz Alonso*, "Rev. Port. de Filos.", 13 (1957), págs. 359-81; ESPLANDIAN, A., *Muñoz Alonso: su personalidad y su ideología*, "Punta Europa", 1957; TUSQUETS, J., *Les contemporains (Zaragüeta, Zubiri, D'Ors, Muñoz Alonso), o. c.*, págs. 194-200.

[38] Véanse de MUÑOZ ALONSO, entre otras obras: *La trascendencia de Dios en la filosofía griega*, Murcia, 1947; *Fundamentos de filosofía*, Murcia, 1947; *Mayéutica y heliomaquia: Sócrates-Xenius*, Murcia, 1948; *Andamios para las ideas*, Madrid, 1952; *Valores filosóficos del catolicismo*, Barcelona, 1954; *El proceso intelectual de San Agustín*, Madrid, 1955; *Persona humana y sociedad*, Madrid, 1955; *Las ideas filosóficas en Menéndez Pelayo*, Madrid, 1956; *Expresión filosófica de España*, Barcelona, 1956; *La cloaca de la historia*, Madrid, 1957; *Meditaciones sobre Europa*, Madrid, 1963.

[39] Véanse, del P. OROMÍ: *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, Madrid, 1943; *Filosofía ejemplarista de San Buenaventura*, en *Obras de San Buenaventura*, ed. B. A. C., vol. III, Madrid, 1947; *Polémica de dos filosofías*, Madrid, 1956.

[40] Véanse, de RUBERT CANDAU: *Guillermo Rubio y el objeto de la ciencia y de la fe en los "Quodlibetos" de Ockam*, Madrid, 1934; *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, 1947; *Ser y vida. Análisis fenomenológico de los problemas básicos de la filosofía*, Madrid, 1950; *La filosofía del siglo XIV a través de Guillermo Rubio*, Madrid, 1952; *Fundamento constitutivo de la moral*, Madrid, 1956; *El sentido último de la vida*, Madrid, 1958.

[41] Véase, de MAURA Y GELABERT: *El optimismo del beato Raimundo Lulio*, Barcelona, 1904.

[42] Véase, de BOVÉ: *El sistema científico luliano*, Barcelona, 1908.

[43] Véanse, de SUREDA Y BLANES: *Ramón Llull. Su época, su vida, sus obras, sus empresas*, Palma, 1934; *Bases criteriológicas del pensamiento luliano*, Palma, 1935.

EL SABER LITERARIO

por

A. CARBALLO PICAZO

Introducción

La crítica literaria española, desde fines del XIX, cuenta con tres figuras fundamentales, por razones distintas: Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Dámaso Alonso. Empieza la historia de nuestra literatura con la obra del polígrafo santanderino; alumno de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal aprovecha el empuje sobrehumano de su maestro, depura y completa los métodos de estudio, se acerca con un rigor hasta entonces desconocido a los textos medievales y de la Edad de Oro, crea una escuela —dudosamente puede admitirse que lo consiguiera Menéndez Pelayo; debe hablarse mejor de seguidores—. Después, Dámaso Alonso; en Dámaso Alonso hemos de valorar, sobre todo, una técnica nueva en el asedio de la obra literaria: la estilística. En torno a esos tres nombres podemos colocar otros menos representativos, afines a esas tendencias básicas. Conviene insistir en que la calidad de muchos de nuestros críticos merecería ser destacada ya en estas primeras líneas; no se trata ahora de comparar valores, sino de señalar directrices en la historia literaria [1].

La contribución de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Dámaso Alonso, los tres catedráticos de la Universidad Central, refleja un saber, una actitud rigurosa, fruto de una larga y continua consagración al estudio de nuestros textos. De una manera amplia, podríamos calificar su crítica de crítica profesoral y, en cualquier caso, de crítica científica. Pero al lado de esta crítica, en la que erudición y sensibilidad se combinan en dosis diferentes, hay otra crítica: la de los que, sin ser *profesionales*, se interesan por el fenómeno literario. En primer término, los escritores. Menéndez Pidal, en el ensayo que abre esta HISTORIA DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS, ha insistido en un rasgo que conviene recordar aquí: el escaso aprecio de los españoles por la didáctica, la tendencia a la improvisación, el personalismo, la extremosidad en la crítica de "bombo y platillo", la crítica de los escritores [2]. No entraremos en el estudio de la crítica de los escritores, pero quede constancia de su interés e influjo en la sensibilidad de la época. Contemporáneos de Menéndez Pelayo como Juan Valera, "Clarín" o Emilia Pardo Bazán, novelistas ante todo, nos han dejado muchas y valiosas páginas de crítica. Y lo mismo sucede en la generación del 98. Con ellos, los del 98, cambia la actitud ante la obra literaria,

cambia la escala de valores, cambia la apreciación de los clásicos, cambia el criterio para enjuiciar el estilo. No son eruditos, aunque en algunos casos encontremos erudición sin notas a pie de página. En la línea de escritores que cultivan la crítica hay que enumerar a Miguel de Unamuno, "Azorín" [3], Antonio y Manuel Machado, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu... Y más tarde, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Madariaga, Ramón Gómez de la Serna, Ortega y Gasset y tantos otros. Y esta línea llega hasta nuestros días; un único ejemplo: Cela.

La crítica literaria se ha ejercido desde la cátedra, desde las páginas de revistas especializadas —*Revista de Filología Española, Cuadernos de Literatura, Revista de Literatura, Índice Literario*, etc.— y desde las páginas de periódicos, semanarios y revistas no especializadas. Ninguno de esos aspectos podría olvidarse en una historia completa. La importancia de la prensa en la opinión pública y la escasa afición del español medio a leer justifican la necesidad de incluir, aunque sea brevemente, algunos representantes de ese tipo de crítica. Desde los *Lunes* del *Imparcial*, desde *La España Moderna, La Voz, El Sol, El Debate*, etc., y la *Revista de Occidente, Cruz y Raya, La Gaceta Literaria, Libros, Escorial, Cuadernos Hispanoamericanos, Clavileño, Finisterre, Estafeta Literaria, Correo Literario, Ínsula, Índice, Revista, Destino, Gaceta Ilustrada* hasta los periódicos de hoy, *A B C, Arriba* o *Ya*, por ejemplo, hay una larga y rica tradición, de todos los colores y todas las calidades. En general, ese tipo de crítica puede considerarse como meramente orientadora, sometida, en muchos casos, a la presión de múltiples circunstancias y limitada al envío de unos ejemplares a la redacción del periódico.

Menéndez Pelayo

El estudio de Menéndez Pelayo (Santander, 1856-1912) puede orientarse de dos formas distintas, aunque complementarias: su teoría sobre la crítica y su labor como historiador de la literatura española. En los dos sentidos empieza una época. "Con la aparición de Menéndez Pelayo todo había cambiado en los estudios literarios. La imponente erudición de Amador, estructurada en admirables pero opacas y desabridas páginas, lo mismo que las profundas, austeras y poco leídas disquisiciones de Milá, ceden el paso a una producción histórico-literaria sorprendente por su increíble abundancia, atractiva por la novedad de sus puntos de vista, subyugadora por su vivo fulgor de pensamiento y de arte" [4]. Y Dámaso Alonso opina: "Menéndez Pelayo creó, sencillamente creó, entre nosotros, la historia de nuestra literatura; pobló un espacio inmenso de la cultura española, antes casi desierto" [5].

Sin embargo, este aspecto fundamental de la obra de Menéndez Pelayo todavía no ha sido objeto de un estudio exhaustivo. Y más en cuanto a creador de un sistema de principios, de una teoría literaria [6].

Etapas en la teoría literaria de Menéndez Pelayo

El pensamiento de Menéndez Pelayo, fiel a dos principios básicos —defensa del catolicismo, defensa de la tradición española—, recorre, por decirlo así, unas etapas —tres o cuatro— hasta llegar a la madurez excepcional. Bonilla escogió 1890, año en que Laverde muere, como divisoria en la actividad de don Marcelino. Laverde, al poco tiempo de conocerle, le señala planes de trabajo, le facilita datos. Todo el que haya leído los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* o *La ciencia española* o la *Historia de las ideas*

estéticas o los *Ensayos de crítica filosófica* recordará párrafos que son claro testimonio de una amistad entrañable. La muerte de don Gumersindo señala un cambio de rumbo en la actividad de Menéndez Pelayo: abandona los estudios filosóficos y se consagra de lleno a la historia de nuestra literatura. Rubió y Lluch, amigo íntimo de don Marcelino, acepta la división de Bonilla. Y José María Cossío, también. Menéndez Pidal distingue cuatro períodos en la obra del maestro: entre los veinte y veinticinco años, años de juventud, de lucha y de polémica *(La ciencia española,* los *Heterodoxos)*; segundo, de los veintiséis a los treinta y cinco *(Ideas estéticas)*; tercero, hasta los cuarenta y seis, de máxima intensidad *(Antología de poetas líricos castellanos,* prólogos a Lope); cuarto, los dos últimos lustros *(Orígenes de la novela,* obras completas).

Cualquiera de los criterios —Bonilla, Menéndez Pidal, o el de Laín Entralgo, según un patrón alemán— no hace más que reconocer un hecho evidente: que. con los años, Menéndez Pelayo avanza en su obra hasta perfeccionarla, es decir, hasta dejarla definitivamente hecha.

Milá y Laverde

Terminado el bachillerato, en junio de 1871, Menéndez Pelayo se matricula en septiembre en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona. Y allí es alumno dos cursos, y discípulo toda la vida, de don Manuel Milá y Fontanals. A su lado aprendió a cultivar la sensibilidad, a descubrir el alma poética de las cosas, la armonía del universo, el ejemplo de un maestro sabio y bueno. En 1908 lo declara con voz transida de emoción: "Recogí de sus labios la mejor parte de la doctrina literaria que durante mi vida de profesor y de crítico he tenido ocasión de aplicar y exponer" *(Estudios,* V, 136) [7]. De Milá proceden, indudablemente, el criterio de que, para juzgar un hecho estético, es necesario partir de una experiencia inmediata, personalísima; la distinción entre moral y arte, entre arte cristiano y arte de los pueblos cristianos; el concepto de armonía, vivo en la creación artística; las ideas sobre la épica y la poesía popular; la crítica serena; el afecto por el romanticismo de Walter Scott (recuérdense los modelos predilectos de Milá —y de Menéndez Pelayo—: Virgilio, Horacio, fray Luis de León, Manzoni, Dante) y el método histórico aplicado con un eclecticismo ejemplar. A la influencia directa, de discípulo en las aulas, se uniría la influencia de los libros fundamentales de Milá. Bonilla procuró poner a salvo la originalidad de la crítica de don Marcelino, señalando las diferencias con la de Milá: "Para Milá fue más bien ciencia que arte; en Menéndez Pelayo, por el contrario, predominó el sentido creador y artístico; y esto explica también su más universal influjo" [8]. Naturalmente, lo mismo sucede en el aspecto teórico: admitir voluntariamente un magisterio no significa limitación de la propia personalidad.

En 1874 Menéndez Pelayo llega a Valladolid; en Valladolid conoce a Gumersindo Laverde. Laverde confía a don Marcelino muchos de sus proyectos, le anima a que escriba una *Retórica y poética* con él, le facilita datos, noticias de interés literario, discuten sobre puntos de estética. Las discrepancias entre Laverde y Menéndez Pelayo son grandes. Menéndez Pelayo consideraba, de acuerdo con Milá, imprescindible la lectura de los clásicos griegos y latinos para la formación del crítico. Laverde, con apasionamiento ciego, opinaba de manera totalmente opuesta. Pero la discrepancia fundamental es la absurda pretensión de Laverde de aplicar los métodos de la preceptiva al estudio del fenómeno literario. Menéndez Pelayo, en su crítica del sistema estético de Krause, apunta certero: "Y no digamos nada del pueril empeño de subdi-

vidir y encasillar de un modo semicabalístico los géneros poéticos, como si se tratase de dar reglas para el juego de la lotería" *(Estéticas,* IV, 274).

Apuntadas las discrepancias, hemos de referirnos brevemente a los puntos de vista comunes. En el concepto de literatura española, es decir, de literatura nacional, coinciden Laverde y Menéndez Pelayo (y Milá). Escritores de distinta lengua, quedan incluidos en el cuadro de nuestra producción; lo que caracteriza, para ambos, la literatura de un pueblo es su estilo. Valera defendía un criterio completamente opuesto: admitía como principio unitario de la literatura la lengua —y dialectos afines—; separaba, así, la portuguesa —y casi la catalana— de la española, y también los escritores hispanorromanos como Séneca, Lucano, Silio Itálico y Marcial. El dato revela la independencia de criterio de Menéndez Pelayo: recuérdese que en la defensa de su programa de oposiciones, cuyo tribunal presidía Valera, se muestra de acuerdo Menéndez Pelayo con Laverde y niega el punto de vista del autor de "Pepita Jiménez". Coinciden de nuevo Laverde y Menéndez Pelayo en admitir que la historia inmediata ofrece escasas posibilidades literarias; en reconocer en la forma elemento tan esencial como el fondo en la creación artística; la armonía como principio de ella; en separar la moralidad del género literario; en elogiar las bellezas de la poesía popular, la sobriedad del estilo; en la crítica del gongorismo y en las alabanzas a Feijóo y la escuela catalana —Balmes, Piferrer, Aribau, Milá— y de Walter Scott.

Un sistema de crítica literaria

¿Hay un sistema de crítica en Menéndez Pelayo? La crítica negativa ha procurado extender la pregunta: ¿responden las distintas series, las antologías, los prólogos, los discursos a un plan armónico? Es verdad que, vista en conjunto, la obra de Menéndez Pelayo se nos presenta con desviaciones, digresiones; es verdad que de un tema salta a otro; es verdad que, con los años, rectifica criterios en puntos concretos. "Cierta superfluidad y despilfarro ha sido siempre muy de autores españoles, algo díscolos y rebeldes de suyo contra ciertas prudentísimas leyes de parsimonia y equilibrio. Yo me confieso en esta parte de los más pecadores, aunque siempre estoy formando propósitos de la enmienda para aplacar los iracundos manes de Boileau y de Luzán" *(Estéticas,* V, 164). Cuando empieza a escribir, es el primero que recorre muchos caminos y tiene que perderse por meandros de ancha curva para llegar a cauces desconocidos.

Pensaba, y de ello tenemos testimonios, escribir la historia de la literatura española de manera sistemática[9]; pensaba exponer, después de las teorías ajenas, la suya propia en el campo literario. Pero la muerte desbarató el proyecto de unos capítulos en la *Historia de las ideas estéticas,* lugar a propósito para dicha exposición. No olvidemos, sin embargo, que Menéndez Pelayo fue enemigo de los sistemas cerrados: "Nadie le igualó —dice de Lessing— en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica, pero nunca quiso fundar, e hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis" (Estéticas,* III, 88). No sería difícil descubrir en ese criterio ecos de Llorens. Las ideas que vamos a exponer a continuación constituyen el plano de una obra truncada. Conviene recordarlo para evitar el reproche de pobreza de horizontes y olvido de temas.

La crítica. Tipos de crítica

La última prueba de las oposiciones a la cátedra de Historia crítica de la Literatura española, realizadas por Menéndez Pelayo en 1878, incluía la defensa del programa del opositor. Afortunadamente, conservamos las notas de don Marcelino. En ellas hay una clara definición de los tipos de crítica literaria y del método que don Marcelino aconsejaba seguir. Parte de la crítica como facultad inexcusable para cualquier empresa: "Sin crítica no hay historia ni ciencia alguna ni obra humana de provecho" (*Estudios*, I, 3). E inmediatamente de sentar el principio lo pone en práctica al trazar los límites de la asignatura, en disconformidad con las ideas de don Juan Valera, presidente del tribunal.

De entrada rechaza las actitudes extremas en que su época había caído: la crítica puramente formalista y la crítica trascendental, en dos tendencias: grandes síntesis históricas, inauditos descubrimientos estéticos. Sobre dos blancos dispara Menéndez Pelayo: Taine y las vaguedades introducidas en España a partir de 1874 (con el avance de algunos prerrománticos) [10]. No olvidemos la definición de Menéndez Pelayo de literatura: "ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra" (*Estudios*, I, 4). Como expresión formal de belleza, el hecho literario exige al crítico que valore ese aspecto; como realidad lingüística, el hecho literario se da en un tiempo y en un lugar concretos, y de ahí el concurso del método histórico para apreciarlo.

Atacado su programa, Menéndez Pelayo salió en defensa propia en unas cuartillas memorables. Insiste en los dos tipos de crítica, histórica y estética. "Aquí tenemos que aplicar las dos. El acto de apreciación de la belleza es mixto. Encierra un juicio y un sentimiento. No conviene dar demasiado predominio al elemento afectivo ni al discursivo. El crítico ha de tener, si no facultades artísticas, por lo menos análogas a las artísticas; debe penetrar en la génesis de la obra y ponerse, hasta cierto punto, en la situación del autor analizado. Puede faltar al crítico el talento de ejecución; pero no, en manera alguna, otras condiciones. El juicio ha de ser formal, propio y espontáneo, si vale la frase" (*Estudios*, I, 69). ¿De dónde tomará el crítico los elementos necesarios para enfrentarse con la novela, la poesía o el drama? Menéndez Pelayo concede, naturalmente, que el ejercicio crítico supone una actitud, una toma de posición frente a algo. Y esa actitud es fruto "del estudio del mundo, de las cosas humanas, de la comparación de los modelos y de una teoría formada, ya *a priori*, ya *a posteriori*, y como efecto de esa comparación" (*Estudios*, I, 69). No hemos de ver en ese párrafo una contradicción a lo dicho antes. La crítica sin principios caería en el vago impresionismo, en la subjetividad confusa y cegadora.

Los dos grandes tipos de crítica literaria de su tiempo

El siglo XIX acaba de descubrir el éxito del método experimental aplicado a la indagación por las ciencias naturales, y las del espíritu, que tan fácilmente se contagian, con evidente interés, aplican también ese método a sus parcelas. En crítica literaria, el progreso sigue la misma curva que en lingüística y en otras ramas del saber. La novela, el drama o el poema son hechos contingentes, escritos por un hombre histórico, social; exigen una interpretación y, por último, un juicio objetivo. Carloni y Filloux remontan a Madame de Stäel y a Barante las primeras noticias de este criterio [11], pero es Villemain, con todo su relativismo, el precedente inmediato de Taine. Taine decide el triunfo momentáneo de la escuela [12]. A pesar de sus prin-

cipios, claros, lógicos, la teoría literaria de Taine carece de la objetividad pretendida. Y su propio discípulo, Emilio Hennequin, se desmandará pronto [13].

Desde su banco de opositor, Menéndez Pelayo se revuelve contra el positivismo: "Ha de haber principios en la crítica, so pena de reducir ésta a impresiones subjetivas; pero los principios solos no bastan, por su carácter vago y de generalidad. Las reglas son más bien negativas que positivas" *(Estudios,* I, 69). Y antes: "El desarrollo estético influye y es influido por el social: unas veces le guía y otras le tuerce; en ocasiones viene a ser un reflejo, sin que sea fácil decidir *a priori* si es mayor la influencia de la sociedad en los libros o de los libros en la sociedad. Si de algo conviene huir en crítica, es de ese afán de considerar encerradas todas las fuerzas vivas de un pueblo en una unidad panteística, llámese *estado, genio nacional, índole de raza*" *(Estudios,* I, 4). Y destruye el predominio de la inteligencia fría, lógica, al modo que Taine postulaba, con esta afirmación lapidaria: "La apreciación estética no es, en manera alguna, un acto puramente intelectual" (*Estudios,* I, 69).

No olvidemos tampoco las páginas del *Ultílogo* de *Horacio en España.* En ellas, con claridad no igualada en otras, aunque con apasionamiento indiscutible, Menéndez Pelayo plantea crudamente el problema: la crítica fluctúa entre dos posiciones extremas, falta de un método seguro [14]. Menéndez Pelayo se aparta del método histórico puro porque éste anula la grandeza del genio y nos presenta la obra artístico-literaria como resultado de un crucigrama múltiple. Se sitúa, así, en la línea tradicional de nuestro pensamiento, de nuestra manera de ser.

Pero Menéndez Pelayo se vuelve contra un nuevo frente: los seguidores de la filosofía alemana —mal conocida por él entonces—, contra la estética krausista [15].

Entre los varios tipos de crítica que distingue —bibliográfica, al modo de Nicolás Antonio; formalista o externa; estética, de cuño alemán; filosófica, derivada de Hegel; histórica y analítica, Grimm, Diez, Paris, Meyer— no se inclina por una determinada, sino por una solución intermedia, de acuerdo con la actitud ecléctica catalana: "Yo he procurado evitar los inconvenientes de todos estos sistemas. Tengo principios estéticos; procuro, además, poner la historia literaria dentro de la historia social, pero no traigo un sistema *a priori* que me empeñe en aplicar a todo, aunque los hechos lo resistan. Sin hechos que juzgar no se puede hacer juicio" (*Estudios,* I, 72). Y remacha su actitud ecléctica con estas palabras: "La crítica no es alta ni baja; la crítica es una, pero compleja; abraza la crítica externa o bibliográfica; la interna o formal; la trascendental; la histórica; cualquiera de estas partes que falte, el estudio será incompleto" (*Estudios,* I, 70).

En resumen: Menéndez Pelayo adopta, en cuanto a las clases de crítica, un eclecticismo amplio; su método, sin embargo, puede considerarse como fusión, en primer término, del sentido estético y del sentido histórico.

Condiciones del crítico

Dejemos a un lado el problema de si la crítica constituye o no un acto creador —Menéndez Pelayo se inclinaba, indiscutiblemente, hacia aquella postura—. ¿Qué condiciones debe reunir el crítico, según el maestro? No una, sino muchas veces las enumeró; intimidad con el arte; amarlo por sí mismo; sencillez y sosiego como requisitos para entrar en la belleza; ejercitar en sí propio la fantasía artística; avezarse a la comparación, al análisis y a los procedimientos técnicos en una de las artes para conocer el milagro creador *(Estéticas,* IV, 276). Esta opinión justifica sus elogios, con reservas,

de la crítica de los artistas. Elogios con reservas: el artista enjuicia con apasionamiento y mejor aquello que menos se aleja de sus gustos y obra propia; así le sucede a Quintana. Recuérdese que Menéndez Pelayo nunca renunció a su condición de artista en el ejercicio crítico.

¿Qué caminos sirven al crítico para acercarse a la obra? Menéndez Pelayo señaló cuatro etapas en la actividad crítica: análisis, descripción, clasificación y juicio. "Su oficio es desmontar las piezas de la máquina, traducir en idea lo que el poeta expresó en forma, reconstruir de un modo reflejo lo que vio el poeta entre los esplendores de una iluminación cuasi extática" *(Estudios*, IV, 347-348). El poeta parte de la intuición constante de la forma[16]; crea por intuición, pero no inconsciente. El camino del crítico es inverso al del poeta: raras veces la inspiración genial le ayuda; sólo por un trabajo reflexivo y verdaderamente científico consigue reconstruir la obra del artista y formular sus leyes con más claridad y precisión que el mismo que las ha ejecutado[17].

¿Qué obras tendrá en cuenta el crítico? Chaignet, mediado el XIX, opinaba "que todo hombre es artista, y que lo es desde el momento en que habla, porque el lenguaje implicaba una creación estética, una expresión, una forma plástica y concreta". Menéndez Pelayo, al tratar de Chaignet, protesta indignado: "Esto es extender viciosamente el sentido de las palabras y dar al *lenguaje*, signo colectivo y en gran parte impersonal y fatal, un valor de creación y de actividad libre que sólo alcanza cuando el verdadero artista le maneja de un modo consciente y reflexivo" *(Estéticas*, V, 73).

Recordemos la definición de literatura: "ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra". Aquí, el texto no tiene sentido equívoco. No incluye Menéndez Pelayo entre las obras literarias aquellas en que no predomine el elemento estético: las científicas, por ejemplo, aunque vacile en alguna ocasión. Se sobreentiende que la actividad del crítico recaerá en las obras que, tradicionalmente, han sido consideradas como literarias.

¿Qué condiciones debe reunir el estilo del crítico? En primer término, entusiasmo, arte. "Sin el dulce calor del entusiasmo, sin el aliño de las buenas letras, que dan cierta distinción aristocrática al estilo, no hay escritura legible para quien sea meramente hombre de gusto. Ni la severidad del método histórico ni los hábitos más rígidos de educación mental se oponen a esto. Antes, por el contrario, reclaman el concurso de todas las facultades humanas para que el proceso crítico llegue a madurez y se realice en su integridad" *(Estudios*, III, 6).

En sus escritos de primera época, hasta 1890, aproximadamente, Menéndez Pelayo se interesa por la filosofía, al menos, en su aspecto histórico. Siempre mantuvo que sin filosofía —especulativa y práctica— cualquier actividad carece de fundamento. La del crítico, también[18]. Si Menéndez Pelayo consideraba indispensable una actitud filosófica[19] para el ejercicio crítico, no daba la misma importancia a la filología. Los procedimientos filológicos "en España no se aprenden ni se enseñan, a lo menos oficialmente, en ninguna parte, como no sea en algún rincón de la desierta Escuela de Archiveros" *(Estudios*, I, 176). Conoce las obras de Diez y de Grimm; admira, en los últimos años, el magisterio de Menéndez Pidal; pero, humanista al estilo de Camus, el comentario filológico no le atrajo nunca; lo consideraba frío, deshumanizado *(Estudios*, V, 71). En un rápido balance subordinó la crítica histórica y la crítica gramatical a la estética. "Este género de crítica no está al alcance de todo el mundo, y la otra, es decir, la meramente histórica (no menos que la gramatical), puede ser comprensible para el entendimiento más burdo" *(Estudios*, I, 383).

Ecuanimidad, tolerancia. En el campo literario rectificó siempre que lo creyó conveniente. Su crítica pocas veces es acre y nunca fruto de resenti-

miento. Menéndez Pelayo pide al crítico imparcialidad, cortesía, mesura[20]. Y sentido artístico. Menéndez Pelayo, erudito —y aquí el río de las anécdotas se desborda caudaloso—, no se resignó a reunir noticias, a extractar párrafos interesantes y a publicar, con notas, documentos. Consideraba la erudición etapa previa, indispensable, para la crítica histórica y ciertas modalidades de la literaria, pero sólo etapa previa. Sin intuición y sentido artístico, sus obras no habrían alcanzado el éxito que consiguieron en su tiempo y que consiguen en el nuestro. Menéndez Pelayo, además de ser el primer erudito que España ha tenido, era, sobre todo y ante todo, artista soberano de la crítica estética, afirma Menéndez Pidal[21].

Su obra como crítico e historiador de la literatura

Teniendo en cuenta las etapas distinguidas por Menéndez Pidal en la obra de Menéndez Pelayo, corresponden a cada una —aunque vuelva sobre más de un título en épocas posteriores— las siguientes: 1.ª, 1875-1881. Después de unos trabajos escritos en su época de estudiante —sobre el maestro Fernán Pérez de Oliva, Pero Mexía y Cervantes—, en 1875 lee su tesis doctoral, *La novela entre los latinos,* con agudas observaciones sobre Petronio y Apuleyo. En 1876 publica *Estudios críticos sobre escritores montañeses. Trueba y Cosío.* Al año siguiente, *Horacio en España:* en él pretendía reunir datos sobre la influencia del poeta latino en España, describir un aspecto del humanismo en nuestra patria y trazar la historia de una parte de la poesía lírica española y contestar a ¿cómo ha sido y debe ser la poesía lírica en España? Menéndez Pelayo se presenta como un espíritu clásico; considera, desde el punto de vista estético —lo hemos visto—, la fusión del horacianismo —serenidad, equilibrio— con el cristianismo como el ideal. El aprecio exclusivo del espíritu horaciano lo juzga incompatible con la estimación de los cantos germánicos. En 1885 —o tal vez en 1883— Menéndez Pelayo no está de acuerdo con la intolerancia y el acento declamatorio del texto de 1877. En el *Ultílogo* de 1877 niega valor a la poesía popular. Va a rectificar: Lope y la poesía gallego-portuguesa le descubrirán un nuevo mundo, el tradicional. Tanto en *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española* (1876) como en *Historia de los heterodoxos españoles* (1880, 1882; 2.ª edición, muy ampliada, del primer tomo en 1911) hay, de pasada, noticias literarias. En su ideario, la España de los siglos XVI y XVII empezó una misión universal; la fidelidad a esa misión implica la fidelidad a España. Menéndez Pelayo se siente inclinado al Renacimiento; no aprecia, en su justo valor, la Edad Media. En el discutidísimo brindis del Retiro, 30 de mayo de 1881, manifiesta una firme actitud: la defensa de la fe católica, del municipio español, de los ideales calderonianos, la oposición a los aires germánicos.

La Junta de la Unión Católica organizó una serie de conferencias sobre Calderón; fruto de ellas es el libro *Calderón y su teatro* (1881), ya de la segunda etapa (1882-1890). En su comparación de Calderón con Lope, el maestro prefiere a Lope. La *Historia de las ideas estéticas en España,* en cinco tomos impresos en 1883-1884, 1886, 1888-1889 y 1891, encierra valiosísimas noticias sobre la historia de la literatura española y extranjera. En el prólogo insiste en la necesidad de estudiar la literatura como un fenómeno estético: "Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por método exclusivamente cronológico..., así como tampoco bastan meras generalidades históricas o sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho o, más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría y una doctrina completa, de la cual

el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo". En tres períodos divide Menéndez Pelayo la historia de nuestra literatura: el primero concluye al final del XVII; los restantes comprenden los siglos XVIII y XIX. Como introducción a cada período, escribe Menéndez Pelayo un largo estudio sobre las tendencias estéticas en el extranjero y su influencia en España; la introducción al siglo XIX abarca tres volúmenes y está incompleta. Menéndez Pelayo no duda en incorporar los escritores hispanolatinos, hispanoárabes e hispanohebreos y catalanes al programa de su obra. Las páginas dedicadas a la Edad Media demuestran el escaso interés sentido por Menéndez Pelayo hacia ella. En el tomo segundo encontramos valiosísimos capítulos sobre los humanistas de la Edad de Oro y sobre las ideas literarias de los escritores. Ataca a Góngora culto y a su escuela; posiblemente influyeron en este juicio negativo el criterio de Laverde y los prejuicios del crítico horaciano. En el tomo tercero, después de una extensa introducción sobre las ideas estéticas y literarias en Francia, Inglaterra y Alemania durante el XVIII, estudia magistralmente la literatura y las ideas estéticas en la España dieciochesca. Los tomos cuarto y quinto están dedicados a las ideas estéticas en Alemania, Inglaterra y Francia. Faltan las páginas que consagraría a la literatura posromántica en Francia y a la estética italiana. Y faltan —hecho lamentable— los capítulos —seis— que pensaba dedicar a España. En el *Epílogo* habría expuesto su propia teoría sobre lo bello.

Al período de 1890-1901 corresponden tres series fundamentales de su obra como crítico e historiador de la literatura: la *Antología de poetas líricos castellanos, desde la formación del idioma hasta nuestros días* (trece tomos, desde 1890 a 1908), las *Obras de Lope de Vega* (quince tomos, desde 1890 a 1913) y la *Antología de poetas hispanoamericanos* (cuatro volúmenes, desde 1893 a 1895). La primera serie termina en Boscán; está incompleta. Según su programa, estudiaría toda la literatura lírica de la Península en sus tres grandes manifestaciones —castellana, portuguesa y catalana— desde los orígenes hasta su tiempo. Muchos de los textos editados por don Marcelino necesitan hoy una seria revisión; casi todas las páginas del estudio conservan frescura, interés, poder sugestivo, y revelan, aquí y allá, la maravillosa intuición del maestro. Cuatro temas presiden ese extraordinario corpus: la poesía castellana de la Edad Media, con intuiciones geniales —sobre Juan Ruiz, Santillana, Ayala—; la poesía medieval en Portugal y Cataluña; el tratado de romances viejos y Boscán.

En la edición del teatro de Lope de Vega —muchos aspectos paralelos podrían señalarse entre don Marcelino y Lope— conviene distinguir el criterio seguido en la edición de los textos, no siempre acertado, y el valor del estudio. Ya había tratado de Lope en otras fechas —por ejemplo, en sus conferencias sobre Calderón—; ahora, en los prólogos a las comedias, confirma su defensa del teatro lopiano, defensa iniciada en el cotejo con Calderón. En el estudio que precede a cada comedia, Menéndez Pelayo se fija en las fuentes y la labor creadora de Lope, sigue la pista de los temas, considera el plan, la calidad estética de la comedia, los personajes... ¡Cuántas noticias en las notas a pie de página, cuántas observaciones sobre otros autores y obras! Falta, desgraciadamente, el remate del estudio: una visión de conjunto del teatro de Lope.

Menéndez Pelayo emprende otra aventura de amplitud extraordinaria: una antología de la poesía hispanoamericana, con un extenso prólogo.

Al último período —1902-1912— pertenecen la *Bibliografía hispanolatina clásica* (el primer tomo editado por Menéndez Pelayo aparece en 1902), estudios cervantinos —destaca su *Discurso acerca de Cervantes y el Quijote*, 1905— y los *Orígenes de la novela*. Éstos, los *Orígenes de la novela*, surgen por un

encargo editorial. Menéndez Pelayo pensaba editar un crecido número de novelas, desde los orígenes hasta el XVII; sólo aparecieron tres tomos; en el primero estudia el género desde los griegos hasta la novela pastoril; no tiene textos; en el segundo, los cuentos y novelas cortas; en el tercero, *La Celestina* y sus imitaciones. Don Marcelino, como en otros trabajos, se fija más en nombres y obras que en los problemas del género; la erudición es asombrosa y abundan los juicios reveladores de una finísima sensibilidad. Hemos de recurrir todavía a sus páginas como al más extenso estudio sobre la novela española hasta la época en que la muerte interrumpió su trabajo [22].

Balance final

Después de esta rápida visión de la obra de Menéndez Pelayo como teórico de la literatura, de la crítica literaria y como crítico él mismo e historiador de la literatura, queda plenamente justificada su importancia en este capítulo. Puede hablarse con justicia de antes y después de Menéndez Pelayo. Menéndez Pelayo descubrió provincias enteras de nuestras letras; trajo a su estudio una erudición asombrosa; acertó a reconstruir el ambiente en que la obra surge, sin disminuir su calidad, fruto de un individuo; supo establecer el árbol genealógico de las mismas en el campo de la estética y de las ideas. Si, al principio, parte de un limitado enfoque, los años —historiador de una pieza— le llevan a aceptar otros más amplios y exactos. Eso fue, con toda dignidad, Menéndez Pelayo: un historiador.

Seguidores de Menéndez Pelayo

Menéndez Pelayo se agotó en el acopio de materiales y en la elaboración de los mismos. No le pidamos síntesis, no le pidamos tampoco métodos extraños a la investigación española de su tiempo: la técnica filológica, naturalmente. Muchos de sus seguidores —la nómina no podrá ser completa, por razones de espacio— no sintieron la necesidad de aplicar al estudio de la obra literaria, con menos suerte muchas veces que su maestro, otros métodos que los de don Marcelino.

Menéndez Pelayo habló repetidas veces de dos discípulos: Adolfo Bonilla y San Martín y Ramón Menéndez Pidal. Trataremos ahora del primero sólo.

Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926), catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad Central, se acerca al maestro en la variedad de los campos de estudio. Su encuentro con él, a principios de octubre de 1894, orienta su vida de investigador. Julio Puyol [23] destaca como los aspectos más importantes en su obra los de historiador y crítico. A estos dos quehaceres hay que sumar su labor de editor. Su aportación a la historia de la literatura española puede ordenarse con referencia a tres géneros: la novela, el teatro y la lírica. En colaboración con Serrano y Sanz editó (1902) el *Cavallero venturoso,* de Juan Valladares de Valdelomar (siglo XVII); solo, *El Diablo Cojuelo,* de Vélez de Guevara (1902), edición elogiada por Menéndez Pelayo. Interesa destacar el estudio preliminar en que considera la fecha en que Vélez escribió la novela, analiza sus precedentes, sus particularidades en el desarrollo del tema, el léxico y el influjo. En 1904 da a la luz el *Libro de los engaños et de los asayamientos de las mujeres,* traducción del *Sendebar.* A estas ediciones siguen estudios sobre los orígenes de *El sombrero de tres picos* (1905), los antecedentes del tipo celestinesco en la literatura española (1906) y una imitación de *Lazarillo de Tormes* en el XVII —las *Aventuras del*

Bachiller Trapaza, de Castillo Solórzano—. Poco después emprendía una de sus empresas más meritorias: la edición de los libros de caballerías. El primer tomo está dedicado al ciclo artúrico y al ciclo carolingio; el segundo, al ciclo de los Palmerines y a las novelas caballerescas extravagantes; en 1912 editó el *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonis y de sus grandes fechos en armas.* Merecen cita aparte las ediciones, en colaboración con el norteamericano Rodolfo Schevill, de *La Galatea,* el *Persiles* y las novelas ejemplares de Cervantes. Y solo, la edición de *La tía fingida.* Al mismo campo de la novela pertenecen sus estudios sobre *Cervantes y su obra, De crítica cervantina,* las más antiguas menciones de "ganapán" y "pícaro", la historia de *Flores y Blancaflor* y sus *Anales de literatura española,* miscelánea, con piezas de extraordinario mérito. A la historia del teatro dedicó *Las Bacantes o los orígenes del teatro* (1921), estudios sobre Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla, el teatro escolar en el Renacimiento español, Lope de Vega, Tirso de Molina. Editó, con Schevill, las comedias y los entremeses cervantinos. Menos interés tiene su aportación a la historia de la poesía lírica —ediciones de cancioneros, de las poesías de Cervantes, etc.—. No puede olvidarse el libro *Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912)* (Madrid, Fortanet, 1912), basado, en gran parte, en la correspondencia de Laverde y Menéndez Pelayo.

En el grupo de los seguidores de don Marcelino figura también Blanca de los Ríos (1862-1956), conocida, sobre todo, por sus trabajos de investigación sobre Tirso de Molina. La Real Academia Española le premió su *Estudio biográfico y crítico de Tirso de Molina,* con precisiones sobre la vida y la cronología del teatro de Tirso; teatro que empezó a publicar en 1946. Del mismo tema, *El Don Juan de Tirso, Las mujeres de Tirso.* Menéndez Pelayo prologó su libro *Del Siglo de Oro.* También investigó Blanca de los Ríos en aspectos de la obra de Santa Teresa y de la mística y de la novela contemporánea [24].

Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), académico de la Española, director de la Biblioteca Nacional, es un ejemplo de vocación por los estudios eruditos y de lector infatigable. Su aportación a la historia de la literatura española puede clasificarse en varios apartados: literatura popular —canciones, refranes, comparaciones, modismos—, literatura de la Edad de Oro —especialmente, poesía—, ediciones de textos clásicos. Es inestimable su contribución al conocimiento del folklore español: *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo de Correas; Ensalmos y conjuros en España y América; El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas; 12.600 refranes más, no contenidos en la colección del maestro Correas ni en "Más de 21.000 refranes castellanos"; Cantos tradicionales españoles,* etc... Pocos eruditos han contribuido de una forma tan caudalosa a la recogida de la tradición popular, especialmente andaluza. No olvidemos su riquísima aportación al léxico: *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico...* Hay que mencionar sus investigaciones sobre figuras de los siglos XVI y XVII: Luis Barahona de Soto, Pedro Espinosa, Mateo Alemán, Baltasar del Alcázar, Herrera, Lope de Vega, Gálvez de Montalvo y tantas otras figuras, algunas de segunda y tercera fila. La paciencia de Rodríguez Marín en la búsqueda de documentos en archivos, de libros raros en bibliotecas públicas o particulares y el acierto para ensamblar noticias, fechas, textos, han sido pocas veces superados. Le han procurado merecido renombre sus trabajos de erudición sobre temas cervantinos: *Rinconete y Cortadillo,* edición crítica; el *Quijote y Don Quijote en América; Cervantes y la ciudad de Córdoba; Nuevos documentos cervantinos hasta ahora inéditos; El retrato de Miguel de Cervantes;* el *Viaje del Parnaso; La Ilustre Fregona,* edición, y, sobre todo, la edición crítica de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* cuajada de notas. Añádanse las ediciones de Espinosa, Alcá-

zar, el *Diablo Cojuelo*... Rodríguez Marín fue, esencialmente, un erudito; supo aprovechar los datos, frutos de pacientes investigaciones, en libros amenos, de agradable lectura. Pero le faltó capacidad para calar en el sentido de los textos tantas veces leídos [25].

Los Cotarelo, Emilio, padre (1857-1936), y Armando, hijo (1879-1950), representan, con valor más positivo el padre, una línea de investigación, nunca tan amplia, pero de métodos parecidos a los de Menéndez Pelayo. Académicos de la Española, don Emilio se dedicó, especialmente, al estudio de escritores de la Edad Media, Renacimiento y Edad de Oro: Villamediana, Villena, Rodrigo de Cota, Diego de San Pedro, Antón de Montoro, Álvarez Gato. Para el siglo XVIII resulta indispensable la consulta de su obra *Iriarte y su época.* Sintió especial interés por el teatro: desde las polémicas en torno al mismo (*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* 1904) hasta las monografías sobre la ópera en España y su *Ensayo sobre la zarzuela.* ¡Cuántos autores le deben páginas esclarecedoras, precisiones biográficas, noticias sobre fuentes, sobre intérpretes! Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Jiménez de Enciso, Diamante, Vélez de Guevara, Cubillo de Aragón, Calderón, Moreto, Ramón de la Cruz. Editó a Juan del Encina, Lope de Rueda, Tirso, Lope, entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del XVI hasta mediados del XVIII. Emilio Cotarelo, como Bonilla, Rodríguez Marín y tantos otros seguidores de don Marcelino, revela un conocimiento profundísimo de los textos, una erudición abrumadora; su método no difiere del aplicado por Menéndez Pelayo para acercarse a la obra literaria. El mismo camino siguió su hijo, Armando Cotarelo y Valledor, que aprovechó investigaciones de su padre en su *Teatro de Cervantes.* Estudió una cantiga del rey Alfonso X el Sabio, la leyenda de la desdichada Estefanía, Payo Gómez Chariño, los personajes de Cervantes... [26].

Eruditos, rebuscadores de documentos fueron también Antonio Paz y Melia (1842-1927) y Cristóbal Pérez Pastor, muerto en 1908. Paz y Melia redactó utilísimos catálogos de piezas de teatro manuscritas de la Biblioteca Nacional, de los archivos de las casas de Alba y de Medinaceli; editó, con estudio, a Rodríguez de la Cámara, a Gómez Manrique, crónicas y opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI. A Cristóbal Pérez Pastor se debe una copiosa contribución al conocimiento de la imprenta en Medina, Toledo, Madrid, de Cervantes, Lope de Vega y Calderón [27]. Condiscípulo de Menéndez Pelayo, Antonio Rubió y Lluch (1856-1936), sucesor de Milá y Fontanals en la cátedra de la Universidad de Barcelona, se interesa por el teatro de Calderón (*El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*), por las crónicas catalanas, Raimundo Lulio, Milá y Fontanals; edita *Curial y Güelfa.* No conviene olvidar su *Sumario de la Historia de la Literatura española* (1901) [28].

Podemos incluir también entre los seguidores de don Marcelino, aunque con notas particulares en algunos casos —limitación de temas, intentos de interpretación filológica—, a Joaquín Hazañas y La Rúa (1862-1934), catedrático de la Universidad de Sevilla, editor de Gutierre de Cetina, con un conocimiento profundísimo de las academias literarias, artísticas y científicas de Sevilla en el XVII y XVIII, de la imprenta en la misma ciudad, etc.; a José Ramón Lomba y Pedraja, catedrático de la Universidad de Oviedo, investigador de nuestro siglo XIX: Somoza, Larra, Enrique Gil, Arolas; merecen destacarse sus trabajos sobre Larra, de indispensable consulta; a Manuel Serrano y Sanz (1868-1932), catedrático de la Universidad de Zaragoza, al que se debe una interesante *Biblioteca de escritoras españolas desde 1401 a 1833* y la edición de *Historiadores de Indias,* en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles;* a Julio Puyol y Alonso (1865-1937), especialista en temas medievales y de la Edad de Oro: gesta de Sancho II de Castilla, Crónica particular del Cid, Juan



Menéndez Pelayo, escultura de Coullaut Valera.
(Fachada de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

Despacho de Marcelino Menéndez Pelayo en su biblioteca, en Santander.

Habitación en que murió Menéndez Pelayo, en su casa de Santander.

Ruiz. Cervantes, la *Pícara Justina* —edición y estudio— [29], y a Víctor Said Armesto (1871-1914), catedrático de la Universidad Central; se dedicó al estudio de temas folklórico-literarios; por ejemplo, *La leyenda de don Juan* y *Tristán y la literatura rústica;* editó *Las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, y *Los Cigarrales de Toledo,* de Tirso de Molina.

Hay que incluir en la nómina a Francisco A. de Icaza (1863-1927), mejicano, erudito conocedor de Juan de la Cueva, Gutierre de Cetina, Mateo Alemán y Cervantes (las *Novelas ejemplares; La tía fingida; El Quijote durante tres siglos; Supercherías y errores cervantinos).*

En casi todos los nombres citados predomina el método positivista, el acopio de documentos, la puntualización de la biografía de los escritores, de las fuentes de las comedias, novelas o poemas, del éxito de las obras. Predominio de la erudición, con —en algunos casos— agudas aportaciones críticas. Siguen, en general, el método histórico de don Marcelino, pero les falta la visión de conjunto, la abundancia de apreciaciones estéticas. Y la misma tónica se observa en otros eruditos, más jóvenes, seguidores del maestro en muchos aspectos. Por ejemplo, Narciso Alonso Cortés (1875), catedrático de Literatura en el Instituto de Enseñanza Media de Valladolid, académico de la Española, conocedor como pocos de la historia de su ciudad y de la obra de escritores vallisoletanos *(Casos cervantinos que tocan a Valladolid; El teatro en Valladolid; Miscelánea vallisoletana;* Zorrilla), editor de numerosos textos *(El licenciado Vidriera,* Moreto, Nieremberg, Quintana, Bretón de los Herreros, Villegas, etc.); en su bibliografía, copiosísima, no faltan trabajos originales de investigación, con datos de primera mano, sobre Hernando de Acuña, Villamediana, Lope de Rueda, Cervantes, Juan Martínez Villergas y una valiosa sistematización de la poesía y de la literatura española en el XIX. Además, ha escrito manuales para el estudio de la lengua y la literatura españolas en el bachillerato.

No pueden faltar en la nómina de los discípulos de don Marcelino dos nombres unidos al maestro por múltiples motivos: Miguel Artigas (1887-1947) y Pedro Sáinz Rodríguez (1897). El primero ocupó muchos años la dirección de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander; ordenó sus fondos, descubrió textos interesantes para el conocimiento de su obra. En 1925 apareció su *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico,* factor indispensable en la vuelta a Góngora por el 27. En 1927 publicó su biografía de don Marcelino, indispensable también con las de Bonilla, Laín y Sánchez Reyes, para conocer al maestro. Frutos de sus investigaciones en la biblioteca del polígrafo santanderino, fue publicando artículos como *Libro de la miseria de omne;* hay que sumar sus trabajos sobre Ulloa y Pereira, Avellaneda. Pedro Sáinz Rodríguez, catedrático de la Central, erudito bibliógrafo, especializado en temas de crítica literaria *(Gallardo y la crítica literaria de su tiempo;* Forner; "Clarín") y de mística *(Introducción a la historia de la literatura mística en España; Espiritualidad española; La mística española,* estudios de Menéndez Pelayo con prólogo de Sáinz Rodríguez). Muy cerca de Menéndez Pelayo y de Rodríguez Marín estaba Agustín González de Amezúa (1881-1956); sus comienzos en la investigación literaria los representa *Un dato para las fuentes de "El médico de su honra", de Calderón* (1909); ese mismo año consigue la Medalla de Oro de la Real Academia Española por su edición crítica de *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros.* Conocía como pocos la novela española del XVI. Todavía necesitamos consultar monografías suyas como *Formación y elementos de la novela cortesana,* sus trabajos sobre Lope de Vega —*Epistolario de Lope de Vega, Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio, Un enigma descubierto: el raptor de la hija de Lope*—. Editó numerosos textos —*Los 600 apotegmas y otras*

obras en verso, de Juan Rufo; *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada; *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas y Sotomayor; *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán—. Merece cita aparte su introducción a la edición crítica de las novelas ejemplares: *Cervantes, creador de la novela corta española* [30].

También pueden incluirse en este apartado Luis Astrana Marín y José María Cossío. A Astrana, aparte de sus traducciones, especialmente de Shakespeare, le debemos la edición, hecha con criterio de dudosa garantía, de Quevedo. Sus muchos trabajos de erudición no han alcanzado la fama que su extensa biografía de Cervantes. En la crítica de Astrana, muy independiente, se mezclan con frecuencia apreciaciones personales incompatibles con un método objetivo —ataque, por ejemplo, a los gongoristas del 27 [31]—. José María Cossío, académico de la Lengua, tan ligado a la escuela de Menéndez Pelayo, conoce ampliamente la poesía española —*Poesía española (Notas de asedio), Siglo XVII, El romanticismo a la vista, Fábulas mitológicas en España, Los toros en la poesía, Cincuenta años de poesía española*—, la obra de Pereda. En sus trabajos, la erudición se une a la crítica de detalle, a la valoración minuciosa.

Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal

Son muchos los ejemplos que encontramos en nuestra historia de saltos en el proceso científico, de autodidactas, cumbres en la soledad y en el desamparo. En el caso de la historia de la literatura española conviene relacionar tres nombres, cada uno con una obra peculiar, unidos los tres por un impulso común: Manuel Milá y Fontanals, Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal. "Milá y Fontanals abre a la historia de la literatura española el horizonte de lo provenzal, cuya importancia defiende por primera vez e inicia el estudio de la épica castellana en dos fecundas direcciones: la importancia de las relaciones con la épica francesa y la valoración de las canciones de gesta como elemento originario de la que descienden, 'como ramas desgajadas del tronco épico', los romances. La culminación del magisterio de Milá se produce, con todo, en la obra de su genial discípulo don Marcelino Menéndez y Pelayo, que hereda de su maestro el amor a lo clásico —horaciano— y el fervor espiritualista —platónico—; el entusiasmo hacia el idealismo de la épica, el equilibrio de la visión crítica y el sentido cristiano de sus concepciones. Todo ello ampliado hasta el límite de su sobrehumana personalidad, cuna y hontanar de la moderna historia de las literaturas hispánicas" [32].

Menéndez Pelayo se dio perfecta cuenta de lo que representaba Menéndez Pidal en sus años mozos, y de lo que representaría en el porvenir el más valioso de todos sus discípulos. Se da cuenta de que Menéndez Pidal va a recoger y mejorar la herencia de Milá [33], de la importancia de su llegada a la investigación de la literatura medieval [34]; el mismo maestro traza, a grandes rasgos, el método del discípulo [35]; se da cuenta de que Menéndez Pidal trae a la consideración del hecho literario un instrumental que él, por razones obvias, no pudo manejar: el lingüístico. En pocas ocasiones, como en este caso, se habrán cumplido, con creces, los augurios de un maestro en relación con la obra futura de su discípulo [36].

Menéndez Pidal (1869), como don Marcelino, trabaja en campos diversos; como su maestro, rehúye tratar de la literatura contemporánea; prefiere la Edad Media, el Renacimiento y la Edad de Oro, con evidente inclinación por los siglos medios; edita, con un rigor ejemplar, textos; aplica, esencialmente, el método histórico en el estudio de la creación literaria; no olvida la visión estética de Menéndez Pelayo. Y todo, con un criterio preciso, con un equi-

librio extraordinario. No pierde la ecuanimidad —en todo caso, podrían descubrirse síntomas contrarios en los últimos años— al considerar un tema, al enjuiciar a un autor; no busca en las comedias, los poemas o las novelas, el lado político partidista o polémico, aunque, hombre del 98, le preocupe la situación de la España de su tiempo e intente caracterizar las peculiaridades del espíritu español en la historia y en la literatura, y, al hacerlo, necesite enfrentarse con hechos políticos. Pero la aportación definitiva, hito en la historia literaria española, de Menéndez Pidal procede, más que de los temas, del método: Menéndez Pelayo se consideraba profano en la lingüística, vivió de espaldas a las renovaciones de la filología de su tiempo, aplicó el método historicoestético, nunca el filológico. Y ésta es la máxima novedad de Menéndez Pidal, entre otras muchas, novedad trascendental, que le permite adentrarse, seguro, en la Edad Media, reconstruir cantares épicos perdidos, conocer la evolución de la lengua desde sus comienzos, llegar a síntesis que Menéndez Pelayo, por sólo un camino, el literario, no pudo alcanzar. Y otra diferencia entre maestro y discípulo: Menéndez Pelayo, zarandeado por los vaivenes de las polémicas, que le obligaron a prodigar meses y años en defensas y ataques, urgido por encargos, no pudo crear una escuela en el riguroso sentido de la palabra; de Menéndez Pidal arrancan varias promociones que han seguido, de cerca o de lejos, con más o menos acierto, el rumbo del maestro.

Principios. La obra

Menéndez Pidal entiende la filología al estilo clásico: llega al campo de la historia, del folklore, de la literatura y, naturalmente, de la lengua. De la historia, del folklore y de la literatura de la lengua española y de más allá de nuestras fronteras. Y todo, ramas de un mismo tronco, planos referidos a ejes rectores. Conviene, sin embargo, seguir con cierta independencia esas ramas o planos.

La lingüística. Las ediciones. Menéndez Pelayo había hecho valiosas ediciones de la Edad Media, pero le faltaba un método exacto. Menéndez Pidal fija su atención en el campo medieval, mal trabajado, mal conocido. Los textos medievales encierran enormes dificultades para su edición o simple lectura. El método histórico-estético era insuficiente. Don Ramón aplica ese criterio, que nunca abandonará, y, novedad máxima, un instrumental más riguroso: el estudio del lenguaje, de las formas fonéticas, morfológicas, sintácticas, léxicas. Ese método le permite escoger, en cada caso, la variante más segura, interpretar los puntos oscuros a la luz del conocimiento exhaustivo de los hechos. Lista impresionante por la cantidad y la calidad de las ediciones: *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896), *Disputa del alma y el cuerpo* y *Auto de los Reyes Magos* (1900), *Poema de Yuçuf* (1902), *Razón de Amor* (1905), *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289* (1906), *Cantar de Cid* (1908, 1911), *Elena y María* (1914), *Roncesvalles* (1917), *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo el último godo* (1925), *Historia troyana en prosa y verso* (1934). *Reliquias de la poesía épica española* (1951), *Antología de prosistas castellanos (españoles)* (1899)... Hasta Menéndez Pidal no puede hablarse de ediciones críticas, rigurosamente críticas. Don Ramón, después de innumerables cotejos, en la selva de las variantes, fija el texto, puntualiza, a la vista de las fuentes, la forma definitiva. ¿Cómo era posible el desarrollo de los estudios literarios medievales sin el aparato crítico que sólo la filología podía proporcionar? Menéndez Pidal, y nadie se lo niega, inauguró aquí una etapa, estableció un método.

Y faltan en esta lista los textos de carácter predominantemente lingüístico y el estudio predominante lingüístico de los documentos, que realizó, con una capacidad asombrosa, en los *Orígenes del español* (1923-26), "libro que no sólo es uno de los más importantes suyos, sino que —lo podemos afirmar— no tiene semejante en los estudios de filología románica"[37]. Fruto de los estudios directos sobre los textos —estudio diacrónico— y del estudio del lenguaje vivo, en las áreas dialectales o comunes —estudio sincrónico—, es el *Manual de Gramática Histórica* (1904): "Cuando en 1904 se publica la primera edición del *Manual de Gramática Histórica* es como si al estudiante español se le abriera una ventana al mundo científico moderno"[38]. Han pasado más de sesenta años de la fecha de su publicación y todavía hemos de recurrir a ella, aunque le falte el capítulo fundamental de la sintaxis —que se encuentra, en parte, en el estudio del poema del Cid—. ¡Cuánto amor a los textos, cuánto amor a la ciencia hay en esos trabajos de perenne belleza! No sólo se preocupa por la Edad Media en el aspecto lingüístico: estudia la lengua de Cristóbal Colón, la lengua en tiempo de los Reyes Católicos, el estilo de Santa Teresa, la oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas... La historia de la lengua en la Edad Media, sorprendido el nacimiento del romance castellano en cientos de documentos y textos, dibuja, de manera definitiva, el fenómeno castellano, la eclosión de Castilla; a través de la lengua se llega a la literatura.

La crítica de los textos épicos. Menéndez Pidal comienza su investigación literaria —y filológica— por los textos épicos. Existía el precedente de Milá y Fontanals. El primer libro que publica es *La leyenda de los Infantes de Lara.* Conocemos la opinión de Menéndez Pelayo sobre él. Pronto dedica su atención, nunca disminuida, al viejo poema del Cid. El Cid simboliza el espíritu rebelde de Castilla frente a la tradición, y Castilla simboliza la vanguardia en la formación de España. ¿Acaso no atraería a Menéndez Pidal, hombre del 98, la figura del Cid por su virtud representativa en momentos de abandono y melancolía nacionales? No sería nunca el motivo fundamental, pero tal vez sí secundario. La bibliografía sobre temas cidianos asombra por el número y la continuidad: desde su trabajo sobre *El Poema del Cid y las Crónicas generales de España* (1898), pasando por la edición, en tres tomos, de su estudio sobre el poema y la edición popular de "Clásicos castellanos", hasta *La épica española y la "Literarästhetik des Mittelalters" de E. R. Curtius* (1939), *Mío Cid el de Valencia* (1940), *Poesía e historia en el Mío Cid* (1949), *Fórmulas épicas en el poema del Cid* (1954) y *En torno al Poema del Cid.* Y no olvidemos *La España del Cid,* trabajo de síntesis donde plantea problemas nuevos a la luz de la historia.

Pero el poema, que nadie como él ha valorado en su aspecto literario, político-social, lingüístico, no ha sido el único que ha atraído su interés. Además del de los Infantes de Lara (sobre él vuelve en *Córdoba y la leyenda de los Infantes de Lara,* 1951), ha estudiado el "*Romanz dell Inffant García*" (1911), *Roncesvalles* (1917), *La leyenda de la Condesa Traidora* (1930), *La leyenda del abad Juan de Montemayor* (1903). Y problemas referentes a la caracterización del género en sus relaciones con las crónicas *(El Poema del Cid y las Crónicas generales de España,* 1898; *Relatos poéticos en las crónicas medievales,* 1923; *Alfonso X y las leyendas heroicas,* 1948), a la métrica *(La forma épica en España y Francia,* 1933) o simplemente en su desarrollo y paralelo con las literaturas épicas extranjeras *(Tradicionalidad de la épica española,* 1950; *La epopeya castellana a través de la literatura,* 1945 —el original es mucho más antiguo, en francés—; *Problemas de la épica española,* 1951). No olvidemos sus investigaciones sobre la épica alemana y francesa: *Supervivencia del poema de Kudrun* (1933), *Margariz de Sibilie en la tradi-*

ción rolandiana (1956), *La Chanson de Roland desde el punto de vista del tradicionalismo* (1956), *Lo irreal y lo maravilloso en la Chanson de Roland* (1957), *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959), *El aoi del manuscrito rolandiano de Oxford* (1965)...

Los romances. El estudio de los cantares de gesta lleva a Menéndez Pidal a estudiar los romances, que continúan la tradición épica. Los románticos habían vuelto a valorar los romances; habían editado colecciones de forma deficiente, pero útiles para la difusión de los textos. Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo son los precedentes inmediatos en la empresa de Menéndez Pidal. Pero nadie ha contribuido tanto al conocimiento del mundo de los romances en el plano sincrónico y diacrónico como él: ha recogido infinitas variantes —en colaboración con su mujer, María Goyri, investigadora de primera fila, con sus discípulos o solo— en las más apartadas regiones de España, de Marruecos, del judeo-español, de Hispanoamérica. No se trata sólo de acopio, de acarreo: ha acertado a interpretarlos, a descubrir sus valores poéticos, a precisar los rasgos peculiares y comunes. No cabe citar aquí la bibliografía romancística de Menéndez Pidal; sólo mencionaremos algunos títulos: *Notas para el romancero del conde Fernán González* (1899), *Un nuevo romance fronterizo (Romance de la pérdida de Ben Zulema)* (1900), *Los romances tradicionales en América* (1906), *Otra versión del romance del convidado de piedra* (1906), *Catálogo del romancero judío-español* (1906), *Romance del nacimiento de Sancho Abarca* (1910), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, edición facsímil (1914), *Poesía popular y romancero* (1914, 1915, 1916), *El Cid: Romances viejos* (1915), *Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método* (1920), *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (1922), *Cómo vivió y cómo vive el romancero* (1947), *El romancero nuevo* (1949), *Romancero hispánico* (1953), *Cómo vive un romance* (1954), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (1957)... El romancero es una de las creaciones típicas de la literatura española. Menéndez Pidal, a través del género, dibuja rasgos de nuestro carácter, perfiles del espíritu español[39].

La lírica. Menéndez Pelayo estudió, sin detenimiento, aunque con intuiciones geniales, la poesía lírica de la Edad Media. Sobre ese campo, en gran parte inexplorado, vuelve Menéndez Pidal. Le interesan los orígenes de la poesía lírica (*La primitiva poesía lírica española*, 1919); propone una teoría para caracterizar la lírica castellana en oposición a la lírica gallego-portuguesa. El estudio de los zéjeles y de las jarchas ha confirmado su teoría: *Poesía árabe y poesía europea* (1938), *Sobre primitiva lírica española* (1943), *Cantos románicos andalusíes* (1951), *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente* (1951), *La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio* (1952), *La primitiva lírica europea. Estado actual del problema* (1962). Asombra el interés de Menéndez Pidal por los descubrimientos últimos, la cantidad de fuentes utilizadas y la seguridad en la exposición de sus teorías. A caballo entre la épica y la lírica, *Poesía juglaresca y juglares* (1924).

El teatro. De todos los géneros, éste y la novela son los que menos interés han merecido de Menéndez Pidal. Estudia el primer texto teatral de nuestra literatura: el *Auto de los Reyes Magos* y los orígenes del *Condenado por desconfiado* (1902).

La Edad de Oro. Menéndez Pidal es, ante todo, medievalista. Pero el estudio de la continuidad de las tradiciones literarias o algunos temas marginales le llevan a considerar la Edad de Oro. Le atraen esencialmente Tirso de Molina (*El condenado por desconfiado*, 1902; *Más sobre las fuentes del "Condenado por desconfiado"* (1904); *Sobre los orígenes del "Convidado de piedra"*, 1906), Vélez de Guevara (edita *La serrana de la Vera* con su mujer), fray Luis de

León (textos inéditos, 1917), Cervantes (*Un aspecto en la elaboración del Quijote*, 1920; *Cervantes y el ideal caballeresco*, 1952; *La lengua de Cervantes en las escuelas*, 1952), Lope (*El hogar de Lope de Vega*, 1935; *Lope de Vega. El "arte nuevo" y la "Nueva Biografía"*, 1935), el tema del honor (*Del honor en el teatro español*, 1937). Pueden incluirse aquí trabajos de orientación lingüística ya citados.

Consideración final

La variedad y profundidad, la rigurosa especialización de sus trabajos no han impedido a Menéndez Pidal ensayar una caracterización de la literatura española en grandes síntesis: el primer intento es de 1913; y el último, la introducción a esta HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS. Quedan a salvo rasgos esenciales: la espontaneidad, el verso amétrico, la asonancia, el escaso interés por los autores extranjeros, la improvisación, la variedad de géneros en un mismo autor, el arte como impulso vital, la agudeza ingeniosa, la polimetría, el arte para todos, la anonimia, el colectivismo, la colaboración y las refundiciones, la austeridad ética y estética, el tradicionalismo...

Resulta imposible enumerar las conquistas de Menéndez Pidal en la caracterización de nuestra literatura. Uno de sus mayores aciertos ha sido la insistencia en la tradicionalidad de los temas y la precisión sobre las actitudes de cada época frente al tema. De manera definitiva ha seguido el camino de la materia épica desde la Edad Media hasta hoy, a través de las crónicas, los romances, el teatro, los románticos y la poesía popular. El espíritu español se siente apegado a la tradición y prefiere reelaborar que descubrir otros temas.

Gracias a Menéndez Pidal, la literatura y la lengua son dominios abiertos, sin una frontera que los separe, manifestaciones de una sociedad histórica. Gracias a Menéndez Pidal, el hecho literario o los hechos literarios no han quedado nunca aislados de una realidad más amplia, intuida muchas veces a falta de testimonios al alcance del investigador. A primera vista, la labor de Menéndez Pidal podría parecer parcelada, minuciosa, eficaz indagación en ámbitos limitados. Nada más lejos de la realidad: los trabajos, cada trabajo, tienen sentido en un conjunto revelador. Gracias a Menéndez Pidal, las intuiciones de su maestro y de él mismo han tenido plena confirmación: la tradición romancística, la riqueza juglaresca, la primitiva poesía lírica castellana y, en el campo lingüístico, el nacimiento temprano del romance. Gracias a Menéndez Pidal, el concepto de "estado latente" ha entrado en juego en la sociología literaria española. Gracias a Menéndez Pidal, poesía e historia se nos aparecen como áreas sin fronteras: los poemas reflejan la historia y las historias prosifican los poemas...

La obra de Menéndez Pidal se dispone —repetimos— en torno a unos temas básicos y esos temas persisten en su indagación a lo largo de más de setenta años. Su propia obra confirma la tradicionalidad del espíritu español [40].

Y unas últimas palabras sobre Menéndez Pidal: su honradez científica, la conciencia de que es necesario volver sobre textos lejanos —*Orígenes del español* o *Poesía juglaresca y juglares*, por ejemplo— en busca de la perfección o para rectificar teorías. Si Menéndez Pelayo abre nuestra historia de la literatura y echa los cimientos de ella, a Menéndez Pidal le debemos el ejemplo de su quehacer, siempre científico, un método nuevo, revolucionario, inédito, en un estilo sobrio, de belleza inolvidable.

La escuela de Menéndez Pidal

Menéndez Pidal, a diferencia de su maestro, Menéndez Pelayo, crea una auténtica escuela, con promociones de discípulos que, desde la cátedra o el libro, han sabido transmitir el fecundo impulso de don Ramón a nuevas tandas de investigadores del fenómeno literario. En 1899 obtuvo la cátedra de Filología Románica en la Universidad Central y en sus clases supo orientar a los alumnos hacia temas prometedores y enseñarles un método riguroso, científico. La fundación de la Junta para Ampliación de Estudios (1907) y el Centro de Estudios Históricos le permiten continuar la labor de la cátedra con grupos más reducidos y en un ambiente mucho más propicio. En 1914 funda la *Revista de Filología Española*; en ella publica artículos propios, fundamentales, y hace posible la publicación de los trabajos de compañeros y discípulos. Casi todos siguen el ejemplo del maestro y alternan la filología con la historia de la literatura. Sería inútil intentar la nómina de la escuela de Menéndez Pidal; casi todos los que han venido después que él son deudores de su obra; nos fijaremos en las primeras promociones.

Destaca por su recia personalidad Américo Castro Quesada (1885), catedrático desde 1915 de Historia de la Lengua castellana en la Universidad Central y con muchos años de ejercicio de la enseñanza fuera de España. En la obra de Américo Castro, muy copiosa, pueden distinguirse dos aspectos: la obra erudita, de filólogo, de investigador de la literatura en temas de alcance limitado, y la obra polémica, con ensayos de síntesis e interpretaciones ambiciosas de la cultura española, del ser de España. Sus publicaciones de materia filológica le acreditan como profundo conocedor de la técnica más depurada; esa labor ocupa, sobre todo, las primeras etapas de su vida: *Unos aranceles de aduanas del siglo XIII*; *El elemento extraño en el lenguaje*; *La enseñanza del español en España*; *Lengua, enseñanza y literatura*; *Adiciones hispánicas al diccionario etimológico de W. Meyer-Lübke*; *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes*; *Sobre -tr- y -dr- en español*; notas etimológicas (mozos y ajumados; muchacho; boquirrubio), *La peculiaridad lingüística rioplatense*. Alterna esta labor de carácter filológico con ediciones de textos clásicos: *Cada cual lo que le toca, La viña de Nabot*, de Rojas Zorrilla; *El vergonzoso en palacio* y *El burlador de Sevilla*, de Tirso; *El buscón*, de Quevedo; *La Dorotea*, de Lope...

Artículos de carácter erudito son también, aunque en campo literario, *Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope*, la vida de Lope, en colaboración con Rennert; *Don Juan en la literatura española*. Pero muy pronto Castro, sin abandonar la erudición, se lanza a interpretaciones de alto vuelo: a mitad de camino están *Juan de Mal Lara y su filosofía vulgar, Santa Teresa y otros ensayos*; ya en *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII* y *El pensamiento de Cervantes* se vislumbra lo que va a ser el rasgo distintivo de Castro: el ensayo de una interpretación de la cultura de España a través de sus textos fundamentales. En *El pensamiento de Cervantes* manifiesta su actitud polémica, su rebeldía frente a los principios establecidos —en este caso, con referencia a Cervantes—: "Hay una guardia celosa que vigila para que nadie ose traspasar el límite del canon crítico permitido, so pena de ser motejado de esoterista" [41]. Frente a la opinión de un Cervantes ingenio lego, autor de una novela genial de manera inconsciente, con ayuda de la fantasía, Castro levanta una nueva silueta de Cervantes, hombre de su tiempo, al que le era familiar la cultura renacentista, hombre con problemas. De pasada, ataca a Menéndez Pelayo [42].

En ese libro, de manera clara, Castro se aparta del método puramente histórico. En 1959 insiste: "Carecemos de un lenguaje preciso al ir a enfrentar

la realidad humana como valor. Vamos a tientas al querer decir algo, con pleno sentido, acerca de la realización artística, acerca de qué sea esto como valor a diferencia de aquello otro. En último término —aunque no se quiera, aunque no se pueda— se inclina uno a expresar literariamente lo que, en el fondo, no es sino literatura. No repugno la erudición (el documento me fascina cada día más); digo, simplemente, que el poseer un Stradivarius no le hace a uno violinista" [43]. Y más adelante: "Es difícil muy a menudo averiguar cuáles sean los propósitos e incluso los contenidos de la llamada crítica literaria. Junto a la sobreabundancia de libros acerca de los libros, siente uno cada vez con más agudeza que es tan necesario, como quizá imposible, partir de supuestos bien fundados y usar un vocabulario del cual pueda uno —y los demás— hacerse consciente e inteligentemente responsable" [44]. *Poesía y realidad en el poema del Cid; Muerte y belleza. Un recuerdo a Jorge Manrique; Antonio de Guevara. Un hombre y un estilo del siglo XVI; Perspectiva de la novela picaresca, "El Lazarillo de Tormes"*, y la serie de artículos sobre Cervantes —*Cervantes y la Inquisición; Erasmo en tiempo de Cervantes; Los prólogos al "Quijote"; La estructura del "Quijote"; La palabra escrita y el "Quijote"; "El celoso extremeño", de Cervantes; La ejemplaridad de las novelas cervantinas*—, *Lo hispánico y el erasmismo...* Todos esos trabajos anuncian su obra fundamental: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (1948), ampliada y refundida en 1954: *La realidad histórica de España*, y sus complementos. *Aspectos del vivir hispánico; Origen, ser y existir de los españoles; Santiago de España; Dos ensayos.* Castro pretende fijar la esencia del carácter español como respuesta a una serie de preguntas inquietantes: ¿qué es ser español?, ¿cómo se caracteriza el español psicológicamente?, ¿desde cuándo existe lo español?, ¿qué es España? Todo ello rebasa la noticia, trasciende el dato, aunque implique la noticia y suponga el dato; entra en el campo de la hipótesis apasionada y plantea problemas de enormes límites. En primer lugar, el problema del quehacer histórico. Historiar, para Castro, "no consiste en exponer hechos aislados o en serie sucesiva, sino más bien en el intento de incorporar al proceso total de una vida colectiva lo digno de recuerdo". Castro señala como rasgo típico del español la preocupación por sí mismo y una forma peculiar de vivir: vivir desviviéndose, producto de la convivencia, en nuestro territorio, de "cristianos, moros y judíos". En defensa propia, defensa vital, surge la conciencia de España frente al empuje musulmán; Santiago frente a Mahoma; religión frente a religión, y de ahí la trascendencia del fenómeno religioso en la vida española. Desde el XII, los españoles habían comenzado a expresar la conciencia de su existir. El intelectualismo judío y la laboriosidad árabe traen al empuje cristiano nuevas perspectivas. Hipótesis apasionadas y apasionantes que encienden polémicas —con Claudio Sánchez Albornoz—.

Castro sabe utilizar los datos que le proporcionan la filología y la literatura en función de los valores claves de una época. Conviven en él la influencia de Menéndez Pidal —técnica histórica— y la influencia de Ortega y Gasset, de Vossler o Dilthey —explicación de los hechos históricos o artísticos a partir de la base vital, estética o filosófica, de donde proceden—. Espíritu abierto a las generalizaciones trascendentes, constituye su obra un continuo incentivo.

A la primera promoción de discípulos de Menéndez Pidal pertenecen Federico de Onís, Tomás Navarro, Vicente García de Diego, Antonio García Solalinde. Federico de Onís (1885), catedrático de las Universidades de Oviedo y de Salamanca, desde 1916 trabaja fuera de España. En menor escala que Castro, Onís representa también la fusión del método histórico, de la actitud filológica —artículos eruditos, ediciones de textos clásicos— y de ensayos de

interpretación de la cultura española al estilo de Unamuno. Le debemos una *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, todavía de indispensable consulta. Tomás Navarro (1884), académico de la Española, se ha orientado esencialmente al estudio de la fonética, de la entonación, de la fonología y de la métrica —*Métrica española*— y de la dialectología. Vicente García de Diego (1878), académico de la Española, ha cultivado también la investigación de temas literarios —ediciones de textos clásicos—, con franco predominio de los temas de gramática histórica, dialectología, tradiciones populares y de léxico. Antonio García Solalinde (1892-1937) llegó a ser el máximo especialista en temas alfonsíes y consiguió crear, en Wisconsin, una escuela de investigadores de fama internacional.

A una segunda promoción de discípulos de Menéndez Pidal pertenecen, de una manera amplia: Amado Alonso, Pedro Salinas, Samuel Gili y Gaya, Salvador Fernández Ramírez, Rafael Lapesa, Emilio Alarcos García, Manuel García Blanco, Rodríguez Castellano, Carlos Clavería, Manuel Sanchís Guarner, Sánchez Sevilla, Angel Rosenblat, A. M. Espinosa (hijo), Angel del Río, J. Fernández Montesinos, Joaquín Casalduero y, naturalmente, Dámaso Alonso. La mayoría ha alternado los estudios de carácter filológico —Amado Alonso, Gili Gaya, Lapesa, Alarcos, Dámaso Alonso, García Blanco, Clavería— con los de tema literario; otros se han consagrado preferentemente a la filología —Fernández Ramírez, Rodríguez Castellano, Sánchez Sevilla—; un reducido grupo, a los de orientación literaria —Salinas, Fernández Montesinos—.

Amado Alonso y Pedro Salinas representan un nuevo rumbo en la interpretación de la obra literaria: el análisis estilístico, el comentario de textos. Amado Alonso (1896-1952) se incorporó muy joven al Centro de Estudios Históricos. Bajo la dirección de Tomás Navarro empezó a trabajar en problemas de fonética. Pronto se impuso su salida al extranjero —aventura a que don Ramón empujaba a sus discípulos—; en el laboratorio de Hamburgo completó su formación y, ya de vuelta, en 1924 se dedicó preferentemente a estudios de fonética dialectal y a su tesis: *Estructura de las "Sonatas" de Valle Inclán.* Marchó al Instituto de Filología de Buenos Aires; allí creará una escuela que supondrá una renovación en los estudios literarios. Largos años de trabajo en la cátedra y en el Instituto: *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana; Colección de estudios estilísticos; Revista de Filología Hispánica;* traducciones de Vossler *(Filosofía del lenguaje)*, de Bally *(El lenguaje y la vida)*, de Saussure *(Curso de lingüística general)*. Colaborador de revistas y de periódicos, conferenciante, asesor literario de editoriales, maestro, español de oficio, como le calificó Carlos Clavería. Después de Buenos Aires, Harvard y la *Nueva Revista de Filología Hispánica.*

La obra de Amado Alonso, tan claramente escrita, abarca conceptos muy distintos: gramática descriptiva, fonética, fonología —o fonemática—, estilística, historia de la literatura, pero esos varios conceptos responden a un mismo criterio y están concebidos según un método uniforme. Amado Alonso no tabica las parcelas del idioma: desde su juventud consagra la misma atención al aspecto filológico y al aspecto literario del español. El dato concreto no se pierde en la enumeración erudita, desarticulada; constituye siempre una pieza indispensable en la síntesis del trabajo. De éstos se desprende una lección de permanente claridad, fruto sólo de renovado esfuerzo. En cualquiera de sus libros encontramos una exposición clara, rigor científico, novedad. En la *Gramática castellana,* escrita con Henríquez Ureña, aparecen sistematizadas en la enseñanza, por primera vez, ideas generalmente admitidas en el campo lingüístico. Muchos de los artículos agrupados en *Estudios lingüísticos, Temas españoles* y *Estudios lingüísticos, Temas hispanoamericanos* —por ejemplo, estilística y gramática del artículo; noción, emoción, acción y

función en los diminutivos—, a pesar de su fecha lejana de redacción, constituyen todavía referencias indispensables. Le preocupa la defensa del español: *El problema de la lengua en América; Castellano, español, idioma nacional; La Argentina y la nivelación del idioma.* La actitud de Amado Alonso es siempre ecuánime, pero sin vacilaciones: el español de América corresponde a una modalidad nueva de ser en la Historia, más o menos alejada de la peninsular. Nadie puede someter el idioma a una servidumbre injusta, pero tampoco la política o el romanticismo de unos exaltados deben dirigir la vida de la lengua propia.

Los primeros trabajos de Amado Alonso versaban sobre problemas de fonética, dialectal, descriptiva. Vuelve a ellos, después de una etapa dedicada a otros temas: deja inconclusa una historia de la pronunciación española.

Aparte de los trabajos de tema gramatical fronteros con la estilística, Amado Alonso cultiva la estilística en dos obras fundamentales: *Poesía y estilo de Pablo Neruda* y *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*. Véase también *Materia y forma en poesía* [45].

Pedro Salinas (1892-1951), catedrático de las Universidades de Sevilla y de Murcia, profesor en la de Madrid y en universidades de Estados Unidos, reparte su obra en dos campos, que de ninguna forma pueden considerarse extraños: la creación literaria y la crítica literaria. Como Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén —por ejemplo, *Lenguaje y poesía*—, Salinas llega a la crítica por el camino de la poesía. Salinas busca, en sus trabajos, la exaltación de los valores humanos de autores y obras de la literatura castellana. "Salinas iba a incorporarse al conjunto de discípulos de don Ramón Menéndez Pidal —el gran universitario de la generación del 98— que aspiraba a estudiar la literatura española con métodos modernos, con técnica especializada, y a difundir su conocimiento mediante trabajos y publicaciones de carácter científico. La historia literaria era, para ellos, una "especialidad", sin duda alguna, mas Salinas sabía que el adoptar una disciplina rigurosa de fidelidad textual y de exactitud histórica no estaba necesariamente en contradicción con el impulso ampliador y vitalizador de Unamuno, ni con la viva evocación de la sensibilidad azorinesca" [46]. Salinas, universitario, se puso en contacto con el ambiente de su época, con las tertulias, con la literatura del día, viva. "Salinas aspiró siempre a elaborar una nuevo tipo de crítica que combinara la precisión informativa y el rigor universitario de Menéndez Pidal y de su escuela filológica con la proyección trascendente de Unamuno y con la sensibilidad creadora de Azorín" [47]. Después de su etapa en el Centro de Estudios Históricos, de su estancia en París (1914-1917), catedrático ya de la Universidad de Sevilla, empieza sus primeros trabajos de investigación: Feijoo, la edición de Meléndez Valdés; pone en "romance vulgar y lenguaje moderno" el poema del Cid. Y luego, sus crónicas en el *Índice Literario* (1932-1936) —véase *Literatura española del siglo XX*—. Antes del 36, Salinas —recuerda Marichal— concebía su función crítica como una *critique de soutien*. Entre 1936 y 1951, Salinas orienta su crítica, sin abandonar lo actual, por otros rumbos, con dos libros extraordinarios: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* y *La poesía de Rubén Darío*. "Con ellos, Salinas se sitúa en el primer plano, en el alto nivel de la gran crítica literaria de todos los tiempos" [48].

En la imposibilidad de hacer un recuento pormenorizado de la obra de los discípulos inmediatos de Menéndez Pidal, destacaremos, en pocas líneas, los rasgos fundamentales de cada investigador. Samuel Gili y Gaya (1892), académico de la Española, ha sido, durante muchos años, catedrático en Institutos de Enseñanza Media, y profesor visitante en Estados Unidos y Puerto Rico. Como gramático, su obra más conocida es el *Curso superior de sintaxis*

española, escrito con claridad y precisión envidiables [49]. También a su bibliografía de tema filológico corresponden sus *Elementos de fonética general*, el *Diccionario Vox*, el *Diccionario de sinónimos* y el *Tesoro lexicográfico*, obra de muy amplios horizontes, de riquísimo material (268.000 papeletas). Ha editado textos clásicos: Mateo Alemán, Vicente Espinel, Diego de San Pedro... y manuales de iniciación gramatical y literaria.

La obra de Rafael Lapesa (1908), secretario de la Real Academia Española, catedrático de Historia de la Lengua en la Central, alcanza dos vertientes: la estrictamente filológica —notas para el léxico del siglo XIII, el estudio del lenguaje y glosario del *Fuero de Madrid*, asturiano y provenzal en el *Fuero de Avilés*, la apócope de la vocal en castellano antiguo, del demostrativo al artículo—, una sintaxis histórica del español en curso de elaboración que será la primera sobre un tema tan complejo e inexplorado, y lo filológico-literario —el estudio de la *Vida de San Ignacio*, del P. Ribadeneyra; la comparación entre la *Jerusalén* de Tasso y la de Lope; *En torno a la "Española inglesa" y al "Persiles"; La trayectoria poética de Garcilaso, La obra literaria del marqués de Santillana*—. La *Historia de la lengua española* abarca las dos tendencias [50]. En muchos capítulos, Lapesa ha partido de una bibliografía pobre o sin bibliografía para su trabajo de síntesis [51].

Manuel García Blanco (1902), sucesor de Unamuno en la cátedra de Gramática Histórica de la Universidad salmantina, ofrece también, en su obra, las dos vertientes. Inicia, en 1927, su labor de investigador en el campo filológico: dialectalismos leoneses de un códice del *Fuero Juzgo;* al año siguiente publica un estudio de tema literario: *Mateo Alemán y la novela picaresca alemana*; a 1930 pertenece el primero, de una larga serie, sobre Unamuno: *Unamuno, profesor y filólogo.* En realidad, su bibliografía, escasa antes del 39, crece extraordinariamente a partir de 1940: de tema literario y de tema filológico, con un claro predominio de las monografías dedicadas a Unamuno.

Ángel del Río (1900-1962), director, muchos años, del Departamento Hispánico de la Universidad de Columbia y director de *Revista Hispánica Moderna*, marchó, muy joven, a Estados Unidos. Aparte de su labor como maestro de innumerables promociones de estudiantes, dedicó su atención a dos temas: antologías e historias y estudios sobre literatura moderna. Al primer apartado: *Historia de la literatura española; El concepto contemporáneo de España*, con J. M. Benardete; *Antología general de la literatura española*, con Amelia A. del Río. Al segundo: *Vida y obra de Federico García Lorca* y un estudio sobre *Poeta en Nueva York.*

José Fernández Montesinos (1897), antes del 39 se especializó en el teatro de Lope de Vega —estudios, ediciones; véase *Estudios sobre Lope*—, en Gracián *(Gracián o la picaresca pura)* y en Juan de Valdés. Después ha estudiado la literatura del siglo XIX en el género novelístico: *Historia de la novela en España en el siglo XIX; Estudios y ensayos de literatura española; Pedro Antonio de Alarcón; Valera o la ficción libre...*

Joaquín Casalduero (1903), como otros discípulos de Menéndez Pidal, ha desarrollado su actividad docente fuera de España. Su contribución a la bibliografía cervantina es considerable: *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda", Sentido y forma del "Quijote", Sentido y forma de las novelas ejemplares, Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Casalduero cultiva la estilística fijándose esencialmente en problemas estructurales; investiga la función de las distintas partes de una obra en el conjunto, la coherencia de los episodios, el ritmo, cómo se traban los temas, el acuerdo entre situación y personajes, el papel de los elementos formales —la métrica, por ejemplo—. Casalduero no tiene en cuenta el método histórico —bibliografía, aparato erudito, fuentes, etc.—; considera la obra como un organismo vivo en que todo

contribuye a la unicidad. Más que estilística, comentario de textos o, al menos, estilística parcial. Casalduero también ha estudiado otros temas de literatura del XIX y XX: Espronceda, Galdós, Guillén.

De orientación esencialmente filológica son los trabajos de Salvador Fernández Ramírez (1896) —autor de una *Gramática española* que supone una revolución en los estudios lingüísticos del español actual, con aplicación de los principios de Bühler y de Jespersen—; de Rodríguez Castellano, especialista en dialectología y fonética; de Sanchís Guarner, al que se deben valiosos trabajos de dialectología; de Sánchez Sevilla y de Ángel Rosenblat, infatigable investigador del español en América. Emilio Alarcos García ha iluminado, en sus artículos sobre Paravicino, un aspecto mal conocido de la retórica culterana; Carlos Clavería, inmejorable conocedor del elemento gitano en castellano, ha escrito muchos artículos de literatura española y comparada: sobre "Azorín", Pérez de Ayala, Unamuno, etc.

Dámaso Alonso y la estilística

Dámaso Alonso (1898), académico de la Española, catedrático de Filología Románica de la Universidad Central, es un extraordinario ejemplo de la fusión de la veta filológica, la estilística y el método histórico. En su caso —como en Salinas, Gerardo Diego, Luis Cernuda o Valverde—, la experiencia propia, personal, poética facilita el conocimiento de la poesía. La obra de Dámaso Alonso tiene un valor representativo tan claro que debe considerarse como un eslabón más, el último, de la cadena iniciada por Menéndez Pelayo. Don Marcelino inaugura la historia de la literatura española en los tiempos modernos, aplica a su estudio el método histórico iluminado por la visión estética del fenómeno literario; Menéndez Pidal, sin desviarse del camino, aporta un método más riguroso, más científico, el que proporciona la filología; Dámaso Alonso abre una vía inédita: la estilística. Eugenio d'Ors saludó su llegada a la Academia como la llegada de la Estilística.

Incorporado al Centro de Estudios Históricos, con largas temporadas de enseñanza en el extranjero, por el año 27 se da a conocer con varios estudios gongorinos, el fundamental, *La lengua poética de Góngora,* y la edición de las *Soledades.* En ellos, aunque no emplee la palabra estilística, estaba haciendo estilística. Menéndez Pidal pesa en su labor, pero no podemos olvidar el magisterio de Américo Castro, admitido claramente por Dámaso Alonso.

Dámaso Alonso ha expuesto, aunque no de manera sistemática, su método, en el que es perceptible la influencia de corrientes europeas —Bally, Spitzer—. Reconoce el mérito de la erudición, pero la considera instrumento auxiliar, secundario en el conocimiento científico de la literatura. Para llegar a este conocimiento, tan lejano, distingue tres etapas: el lector, el crítico, el investigador de estilística. Los tres parten de la intuición. En el lector, "intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor". Conocimiento intuitivo, inmediato y tanto más puro cuanto menos pesen en él otros elementos. Intuición artística, que pone en movimiento la totalidad psíquica del hombre: la memoria, la voluntad, el entendimiento. El conocimiento del lector no trasciende de él mismo; busca el placer, la delectación sólo. El crítico, antes lector, requisito indispensable, reacciona ante la obra, expresa la intuición en imágenes, valora el texto, sirve de guía, ofrece síntesis, separa, en la selva, lo falso de lo auténtico. La tercera etapa lleva al conocimiento científico: el investigador se enfrenta con la comprensión de la peculiaridad de la obra, algo único, un mundo de interdependencias; el investiga-

dor debe descubrir las leyes internas de la criatura literaria, aquello que hace a esa obra ser y ser así.

Dámaso Alonso parte, con rectificaciones, de los conceptos de significante —el lado material— y de significado —el lado conceptual, sentimental— de Fernando de Saussure para caracterizar la misión de la estilística: "La investigación de las relaciones mutuas entre el significado y el significante, mediante la investigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados" [52]. En el estudio de unos autores predomina la valoración del significante —en Garcilaso, Góngora—; en otros, del significado —fray Luis de León, Lope, Quevedo, san Juan de la Cruz—.

Dámaso Alonso ha ofrecido, entre líneas, con ejemplos esclarecedores, su teoría en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 1952. Ese libro, dice Lapesa, "apura los problemas relativos a las funciones del signo poético y a la estrategia necesaria para llegar a lo esencial de cada poeta" [53]. De Dámaso Alonso arranca una insólita consideración de los textos; en cada trabajo suyo encontramos agudeza, sensibilidad, apasionamiento, técnica depurada, saber filológico, amor a la palabra, perspectivas nuevas [54]. En la imposibilidad de enumerar su bibliografía, citemos, por vía de ejemplo, algunos títulos: estudios etimológicos (nabija; llanta, pelaire; lata; latazo; ozca, etc.); la larga serie de trabajos sobre la plurimembración —*Seis calas en la expresión literaria española*, con Carlos Bousoño—; *Ensayos sobre poesía española. De los siglos oscuros al de oro, Del siglo de oro a este siglo de siglas, Poetas españoles contemporáneos, Estudios y ensayos gongorinos, Cuatro poetas españoles.*

Las últimas promociones

Los discípulos, próximos o lejanos, de Menéndez Pidal forman una lista impresionante, tan larga, que sería empresa excesiva estudiar aquí la obra de cada uno o señalar los rasgos distintivos de los más conocidos. Ni siquiera podremos, con involuntarias omisiones, redactar su nómina: Alonso Zamora Vicente, Manuel Alvar, Muñoz Cortés, Lázaro Carreter, Llorente Maldonado, López Estrada, Francisco Induráin, Emilio Alarcos García, Diego Catalán, José Luis Pensado, Álvaro Galmés, Emilio Lorenzo, María Josefa Canellada, Joaquín González Muela, Gonzalo Sobejano, Guzmán Álvarez, L. L. Cortés, Neira... Y por otra rama, aunque en íntima relación, el grupo catalán: Badía y Martín de Riquer —en vanguardia: Griera, Corominas, Moll—. Seguidores de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño —al que debemos una valiosa *Teoría de la expresión poética* y un estudio sobre la poesía de Vicente Aleixandre—, Agustín del Campo, Veres d'Ocón y tantos otros.

En otra línea de trabajo —algunos nombres están en íntima relación con la anterior— predomina la actitud de historiador literario: Joaquín de Entrambasaguas, César Barja, José Manuel Blecua, Moreno Báez, Gallego Morell, Mariano Baquero Goyanes, Emilio Orozco, Gerardo Diego, Miguel Herrero, Rafael de Balbín, E. Correa Calderón, César Real de la Riva, Alberto Navarro, José Luis Varela, Martínez Cachero, Antonio Vilanova y, muy cerca de nosotros, Eugenio G. de Nora, Alborg, Marra-López, José Luis Cano, Pérez Minik, Guerrero Zamora, Torrente Ballester, Granjel, Gaos, Gullón, Rosales... La lista no pretende uniformar calidades distintas ni valores diversos. Cada investigador —preferentemente, los de formación universitaria— tiene rasgos peculiares, y su obra —algunas, valiosísimas, indispensables en la bibliografía de la literatura española—, características personales.

Crítica independiente

Guillermo Díaz Plaja y Guillermo de Torre pueden agruparse en un apartado común por múltiples razones: su interés por la problemática de los géneros literarios, por la literatura del día, por su conocimiento de las corrientes europeas últimas, por el carácter ensayístico de muchos de sus trabajos. Guillermo de Torre (1900) es uno de los críticos que mejor conoce la literatura moderna. Él mismo participó en movimientos literarios, especialmente en el ultraísmo. En 1925 publica, muy joven, *Literaturas europeas de vanguardia,* donde abre una ventana, desde España, a nuevos horizontes. Asombra, a distancia, la información precisa, el rigor expositivo, la serenidad de criterio, el buen sentido. Salta, luego, a la *Revista de Occidente, El Sol,* a las páginas de los periódicos y revistas más importantes de Hispanoamérica —vive en la Argentina—. Con un interés nunca apagado, sigue la actividad literaria en crónicas, artículos, ensayos. Y llegan los libros: *La aventura y el orden, Tríptico del sacrificio, Las metamorfosis de Proteo, El fiel de la balanza.* Le interesan los problemas de la literatura como tales, la estética —*La aventura estética de nuestra época*—, la literatura hispanoamericana —*Claves de literatura hispanoamericana*—. Guillermo Díaz Plaja (1909), catedrático de Lengua y Literatura española, alterna géneros diversos en una copiosa bibliografía: la poesía, el ensayo de creación —por ejemplo, libros de viajes—, la investigación rigurosa, de primera mano, los manuales. Le interesa el fenómeno literario en sus múltiples aspectos: poema, novela, comedia, película, radio. Está al corriente de las últimas tendencias extranjeras, comenta la actualidad literaria nacional, lleva a las columnas del periódico o de la revista temas que sugieren nuevos caminos en el estudio de los textos. Conferenciante, apasionado por el teatro, ha sabido despertar inquietudes en muchos puntos del mapa hispánico. En el campo de la historia de la literatura ha escrito una *Historia de la poesía lírica,* con interpretaciones personales, con síntesis perfectas; su *Introducción al estudio del romanticismo español* le valió el Premio Nacional de Literatura en 1935; en *Modernismo frente a 98,* con un impresionante acopio de materiales, ha conseguido caracterizar las dos tendencias. Más próximos al ensayo: *En el país de Martín Fierro, Poesía y realidad, La voz iluminada, La ventana de papel, El espíritu del barroco, El reverso de la belleza, Defensa de la crítica.* Y libros dedicados a un autor concreto: sobre Rubén Darío, García Lorca, Basterra, Juan Ramón Jiménez... Paralela a esta labor erudita, de crítica minuciosa o de ensayo, ediciones de textos y de manuales de enseñanza.

Las historias de la literatura

José Amador de los Ríos (1818-1878), en sus siete volúmenes de la *Historia crítica de la literatura española,* sólo llegó hasta la Edad Media. Otro intento, de más amplios límites cronológicos, lo realiza Julio Cejador y Frauca (1864-1927), catedrático de Lengua y Literatura latina de la Universidad Central, autor de obras tan valiosas y desiguales como *La lengua de Cervantes,* en su *Historia de la Lengua y Literatura castellanas.* Cejador, en 14 volúmenes, estudia las letras españolas, hispanoamericanas y filipinas; acopia una gran cantidad de noticias, tiene en cuenta la literatura última. Pero en la obra de Cejador, junto a noticias de primera mano y juicios valiosos, hay otros datos de dudosa garantía, errores evidentes, con una absurda clasificación cronológica y un criterio apasionado en la defensa de teorías que, ni en su tiempo ni hoy, pueden mantenerse. De todas formas, su *Historia* no merece el olvido en que se encuentra.

Más cercana a nuestros días, la *Historia de la literatura española* (1921) de Juan Hurtado Jiménez de la Serna (1875-1944) y Ángel González Palencia (1889-1949), ambos catedráticos de la Universidad Central. Es indudable su deuda con la obra de Menéndez Pelayo; cuando pueden apoyarse en fuentes menendepelayinas, la calidad del libro es muy superior a cuando se mueven en zonas no exploradas por el maestro; por ejemplo, en la literatura contemporánea. La *Historia* está concebida con un método puramente histórico: biografías extensas, clasificaciones, argumentos, precisión de fuentes, influencias, abundante bibliografía, pero faltan juicios de valor personales. De carácter muy distinto es la *Historia de la literatura española* (1937) de Ángel Valbuena Prat —con un cuarto tomo, de su hijo, Ángel Valbuena Briones, sobre literatura hispanoamericana—. Valbuena Prat, buen conocedor del teatro calderoniano y seguidor atento de la literatura contemporánea, historiador del teatro, es el extremo opuesto de Hurtado y González Palencia: su historia está concebida de forma muy subjetiva, de acuerdo con criterios personales: busca en la psicología de los autores —recuerdo de Freud— y en la comparación con otras actividades artísticas —música, pintura— las claves de la interpretación del fenómeno literario. Abundan las observaciones de primera mano, en originales intuiciones. En la mitad del camino entre ambos textos, la *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (1960), de Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, con información bibliográfica muy completa, estudio minucioso de las obras, aunque con un criterio muy personal en la consideración de algunas. Merecen citarse las historias de la literatura de Manuel de Montoliu (1929), de José García López (1948), modelo de claridad expositiva y de información; la historia de la literatura hasta el siglo XV de Agustín Millares (1950), sin tener en cuenta las historias de las literaturas catalana y gallega.

Los arabistas

En pocas escuelas como en la de los arabistas españoles es posible seguir una línea común de trabajo, una tan eficaz relación, tan sincera y entrañable relación, entre maestro y discípulo. El arabismo español arranca de Conde y en 1843 también empezó a explicar árabe en la Universidad Central. De él Silvestre de Sacy, se dio a conocer, en Inglaterra, con valiosos trabajos de tema oriental. En 1843 publicó la *Historia de las dinastías mahometanas de España* y en 1843 también empezó a explicar árabe en la Universidad Central. De él procede la tradición orientalista española: Simonet, Lafuente, Alcántara, Eguilaz, Moreno Nieto, Fernández y González. Francisco Codera (1836-1917) ocupó la cátedra de Árabe de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1872. Si Gayangos fue el terreno propicio —en frase de Emilio García Gómez—, Codera fue la raíz sustentadora de la escuela de arabistas. Codera estudió la numismática árabe, el vocabulario desde el VIII al XII a la luz de las fuentes árabes, reconstruyó los códices árabes de la Biblioteca de El Escorial, publicó su obra fundamental *Bibliotheca Arabico-Hispana*, diez tomos[55]. Después de Codera, Julián Ribera (1858-1934), discípulo directo suyo entre los años 1882 y 1885, simboliza —a juicio de García Gómez— el vigoroso tronco. Colaboró con su maestro en la edición de la *Bibliotheca Arabico-Hispana*. En Zaragoza, desde 1887, aviva el espíritu de investigación de la escuela, forma discípulos, publica artículos en revistas y da a luz la *Colección de Estudios Árabes*. En 1905 viene a Madrid a explicar historia de la civilización de judíos y musulmanes; y en 1913, literatura arábigo-española. Estudia minuciosamente la civilización musulmana —la enseñanza, las bibliotecas—, la influencia de esta civilización en la cristiana medieval, en la poesía lírica y en la música *(La*

música de las cantigas), en la épica. El *Cancionero de Aben Guzmán* descubre un mundo de insospechada riqueza: el de la poesía arábigo-española.

Miguel Asín Palacios (1871-1944) representa la flor y el fruto, siguiendo la alegoría de García Gómez. El encuentro con Ribera orienta definitivamente su vocación intelectual; al lado del maestro, se familiariza con el árabe. En 1896 se doctora: en 1901, la tesis se transforma en *Algazel: dogmática, moral y ascética*. Menéndez Pelayo saluda con alegría justificada la aparición del libro, que va a sacar "de tinieblas uno de los capítulos más interesantes de la historia del pensamiento humano". En 1903 sucede a Gayangos y a Codera en la cátedra de Lengua arábiga de la Central. Siguen los trabajos —sobre el averroísmo teológico de Santo Tomás, sobre Abenmasarra—. Y en 1919, *La escatología musulmana en la "Divina Comedia"*: "vivo está, discutido continúa, y una nueva era ha abierto en los estudios dantescos"[56]. Y los estudios sobre Aben Hazam y Aben Arabi —*El Islam cristianizado*, 1931—. Y ediciones. Y nuevos estudios sobre un precursor hispanomusulmán de san Juan de la Cruz, la espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano, sobre toponimia árabe, y el glosario de voces romances registradas por un botánico anónimo musulmán de los siglos XI-XII.

Después, Emilio García Gómez (1905), profundo conocedor de la poesía arabigoandaluza, editor de *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm de Córdoba; Ángel González Palencia, Morata, Alarcón, Sánchez Pérez, Longás, Oliver Asín, Terés...

La crítica periodística

Epígrafe provisional, inexacto. Muchos de los nombres que podrían incluirse aquí podrían incluirse también bajo otro epígrafe. Si sus críticas aparecieron en la prensa diaria, luego quedaron recogidas en libros. Merecen destacarse, en esta línea, Eduardo Gómez de Baquero, Cansinos Assens, Andrés González Blanco, Julio Casares, Carlos Sáinz de Robles, Melchor Fernández Almagro.

Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929), *Andrenio*, de fácil estilo, de exquisito gusto, colaborador en las principales revistas y periódicos de su época *(El Imparcial, La Voz, El Sol)*, tendía a la crítica comprensiva, a la benevolencia, sin calar en el sentido de las obras que, rápidamente, enjuiciaba. Libros: *Novelas y novelistas, El renacimiento de la novela española en el siglo XIX, De Gallardo a Unamuno, Pen Club, Literatura y periodismo, Pirandello y Cía.* Rafael Cansinos Assens, traductor de textos clásicos extranjeros, ultraísta, se interesó por la literatura del día: *La nueva literatura, Poetas y prosistas del 900 (España y América)*. Julio Casares (1887-1964), secretario de la Real Academia Española, inició la crítica literaria en un tono duro, apasionado, de dómine: *Crítica profana* —sobre "Azorín", Valle-Inclán, Ricardo León— y *Crítica efímera* —Rodríguez Marín, Cavia, Cejador, Valbuena, etc.—. Muy pronto abandonó la crítica por el estudio del léxico. Andrés González Blanco es autor de libros valiosos: *Historia de la novela en el siglo XIX* y *Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Melchor Fernández Almagro (1895) es un claro ejemplo de vocación periodística: ha escrito para *La Época, El Sol, La Voz* y, desde hace muchos años, para el *A B C*, donde comparte hoy la crítica con Gonzalo Fernández de la Mora. Conoce perfectamente la literatura del XIX y los movimientos últimos. Su crítica suele ser benévola y se ajusta a una técnica impresionista, en un estilo ágil, sencillo. Más importancia tienen sus libros como *Vida y obra de Ganivet, Vida y literatura de Valle-Inclán*, o sus ensayos sobre García Lorca o B. G. Shaw. Entre los críticos de última hora, además de Fernández Almagro, habría que incluir a Antonio Valencia, Antonio Tovar, Dámaso Santos, Cerezales, José Luis Cano y Jorge Campos.

NOTAS

[1] No existe un trabajo extenso sobre la crítica literaria española en general, ni tampoco sobre la crítica literaria desde Menéndez Pelayo hasta nuestros días. La monografía de F. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Historia de la crítica literaria española desde Luzán hasta nuestros días* (Madrid, Fuentenebro, 1867), es un ensayo que carece, hoy, de interés. Tenemos que recurrir a la *Historia de las ideas estéticas*, de MENÉNDEZ PELAYO, para encontrar un panorama, aunque esté incompleta. He reunido alguna bibliografía en mi artículo *Los estudios de preceptiva y métrica en los siglos XIX y XX (Revista de Literatura*, 1955, VIII, págs. 23-56, especialmente páginas 26-29). Para los últimos años, F. INDURÁIN: *La critica spagnola contemporanea (Convivium*, Turín, 1956, XXIV, págs. 321-330); GUSTAVO CORREA: *Últimas tendencias de la crítica literaria española (Symposium*, Syracuse, 1953, VII, páginas 213-231); JOSÉ LUIS CANO: *Nota sobre la crítica literaria en España (Comparative Literature Studies*, 1964, I, págs. 305-310). En estas páginas, con un límite fijado por la editorial, resulta imposible el ensayo de una historia de la crítica literaria desde Menéndez Pelayo hasta nuestros días por los nombres que, por uno u otro cauce, vienen a la nómina.

[2] *Los españoles en la literatura* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1960, pág. 35).

[3] *La crítica literaria en España* (1893, en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1959, I, páginas 9-26). Véase EDWARD INMAN FOX: *Azorín as a literary critic* (New York, Hispanic Institute in the United States, 1962).

[4] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, en el *Centenario del nacimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, Instituto de España. 1956, pág. 56.

[5] DÁMASO ALONSO: *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*. Madrid, Gredos, 1956, pág. 103.

[6] ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, en su bibliografía del maestro, *Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)* (Madrid, Fortanet, 1912), incluyó algunas páginas sobre su espíritu artístico; sólo sirven —ensayo, proyecto— como acicate para emprender el trabajo. La bibliografía de JOSÉ SIMÓN DÍAZ (véase *Árbor*, 1956, julio-agosto, núms. 127-128, págs. 536-559), *Estudios sobre Menéndez Pelayo* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954), y *Revista de Literatura*, 1957, núms. 23-24, págs. 168-181, primeras e indispensables etapas para ese u otro estudio, facilitan unas veinte papeletas más; pero sólo, excepcionalmente, varios títulos no defraudan al lector. Conviene consultar: GERARDO DIEGO: *Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX (Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1931, XIII, págs. 115-139); EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO: *Menéndez Pelayo, historiador y crítico de la novela* (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1929, XI, págs. 1-21); MANUEL OLGUÍN: *Marcelino Menéndez y Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism* (University of California Publications in Modern Philology. Berkeley, XXVIII, 1950, núm. 6, págs. VIII 333 a 358); DÁMASO ALONSO, *libro citado;* ALFREDO CARBALLO PICAZO: *Menéndez Pelayo y la crítica literaria (Cuadernos Hispanoamericanos*, 1957, núm. 89, págs. 201-216); EMILIANO DÍEZ-ECHARRI: *Menéndez Pelayo y su concepto de la poesía renacentista (Archivum*, 1956, VI, págs. 5-24); GERARDO DIEGO: *Menéndez Pelayo en la historia literaria* (Santander, Diputación Provincial, 1956); SAMUEL GILI Y GAYA: *Sobre la "Historia de las ideas estéticas en España", de Menéndez Pelayo* (Santander, Diputación Provincial, 1956); LUIS JENARO MACLENNAN: *Menéndez Pelayo y la estilística* (*Archivum*, 1956, VI, págs. 65-78); José M.ª MARTÍNEZ CACHERO: *Menéndez Pelayo, crítico de la literatura española de su tiempo (Archivum*, 1956, VI, págs. 25-64); CÉSAR REAL DE LA RIVA: *Menéndez Pelayo y la crítica literaria española (Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 1956, XXXII, págs. 293-341); JOSÉ MARÍA ROCA FRANQUESA: *Notas para el estudio de Menéndez Pelayo como crítico e historiador de la literatura española (Archivum*, 1956, VI, págs. 79-131). Hay que añadir los prólogos a las antologías publicadas por la Editora Nacional y el prólogo de P. SÁINZ RODRÍGUEZ a M. M. P.: *La mística española* (Madrid, Aguilar, 1956); RICARDO GULLÓN: *Me-*

néndez Pelayo, crítico (Ínsula, 1957, 15 de enero, núm. 122, págs. 1 y 9), y JUAN LOVELUCK: *Menéndez Pelayo y la literatura española medieval (Anales de la Universidad de Chile,* 1956, núm. 104, págs. 73-110).

[7] Todas las citas de las obras de don Marcelino proceden de la Edición Nacional.

[8] *Obra citada,* pág. 18.

[9] "Ya, gracias a Dios —anuncia a Miguel Antonio Caro en julio de 1882—, terminó la fatigosa labor de *Los heterodoxos.* Ahora nada hago, sino descansar y leer, y así pasaré algunos meses. Pero siempre me bulle en la cabeza el pensamiento de comenzar a trabajar seria y detenidamente en la historia de la literatura española. A ello estoy obligado, en cierta manera, por mi puesto oficial de catedrático. La *Historia de las ideas estéticas en España,* que quizá habrá visto usted anunciada en las cubiertas de *Los heterodoxos,* va a ser la introducción natural a la historia de la literatura. Primero, el examen de las teorías; luego, el de los hechos." *Menéndez Pelayo y la Hispanidad. Epistolario* (Santander, Bedia, 1955, página 218). Un año después le asaltan dudas y vacila antes de emprender el trabajo: "Quizá diga la gente que yo, que por obligación la enseño, no la he escrito todavía, o por pereza o por no servir para el caso. Y la verdad es que no he puesto mano en ella por el deseo de hacerla buena y completa y por los enormes trabajos e investigaciones preliminares que exige. Yo creo, sin jactancia, haber visto tanto número de libros españoles raros como el que haya visto más en esta generación, y así y todo, tiemblo antes de escribir la historia, y, cuando la haga, lo haré a pedazos."

[10] "No es acertado considerar al autor fuera de su época, pero aún es más dañoso anular su personalidad y convertirle en *eco, reflejo* o *espejo* de una civilización. El juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos. En medio de tanto escarceo y divagar inútil ha logrado la estética moderna asentar buen número de principios fecundos y razonables que, lejos de oponerse al examen detenido de las formas exteriores (mero desarrollo de la forma interna), contribuyen a que éste se haga a mejor luz. Por otra parte, el desarrollo de los estudios históricos ha hecho notar infinitas relaciones entre el arte y las demás actividades humanas, que, naturalmente, se completan y explican. De aquí la necesidad del criterio histórico al lado del estético. Según el período que se estudie, debe predominar el uno o el otro. Las producciones de la Edad Media, v. gr., suelen tener más interés arqueológico e histórico que propiamente estético" *(Estudios,* I, 12-13).

[11] *La critique littéraire* (París, Presses Universitaires de France, 1955, pág. 36).

[12] "La méthode moderne que je tâche de suivre consiste à considérer les oeuvres humaines en particulier comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes, rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne: elle constate et elle explique... Elle fait comme la botanique qui étudie avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et tantôt le sapin, tantôt le lauriel et tantôt le bouleau: elle est elle-même une sorte de botanique appliquée non aux plantes, mais aux oeuvres humaines." *Obra citada,* págs. 37-38.

[13] En carta a Farinelli, 20 de septiembre de 1908, escribe Menéndez Pelayo de Taine: "Pensador superficial, a pesar de su aparente rigor científico, y hombre que sentía muy poco el arte, a lo menos con emoción honda y sincera, aunque intenta disimularlo con la monótona brillantez de su estilo". *(Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1948, XXIV, página 255).

[14] "Unos han dado en considerar las obras artísticas como mero producto de una civilización y *reflejo* o *espejo* de un estado social, y en vez de preguntar: *¿Esto es bello?, ¿lo es en conjunto?, ¿lo es en los pormenores?, ¿en qué estriba su mérito?, ¿cuáles eran las condiciones geniales del autor?, ¿cómo se fue perfeccionando y desarrollando su ingenio?,* preguntan con énfasis: *Este poeta, ¿es el órgano de su nación?, ¿refleja bien el estado moral de su época?* Y si les parece que no, le dejan a un lado, aunque sus cantos sean perfectísimos y abunden en ellos las bellezas como en Castilla los trigos. Y si les parece que sí, convierten al autor en una especie de máquina movida por influencias de acá e influencias de allá, influencia del clima, de la raza, de la lengua, del suelo, de las aguas, de los aires, de los alimentos..., de todo cuanto Dios crió, menos del ingenio del pobre artista, cuya personalidad desaparece y es absorbida en ese océano de ideas, o anda, como el alma de Garibay, esperando turno para bajar a los infiernos o subir al cielo. Y esperará inútilmente, pues no la han de querer en ningún paraje, dado que el crítico se guardará muy bien de decirnos si el autor es bueno o malo y por qué; cuestiones indiferentes al lado de las *influencias, órganos, espejos y reflejos;* sin tener en cuenta que se puede ser excelentísimo poeta sin ser *reflejo* ni *espejo* de nada, como no sea de la propia fantasía y del propio sentimiento, más o menos modificado por la educación más o menos literaria" *(Bibliografía hispanolatina clásica,* VI, págs. 519-520).

"Las manías *estéticas,* mil veces más censurables, pues al cabo siempre enseña algo acerca del escritor y de la época el estudio de las *influencias;* pero ¿qué ha de enseñar cierta casta de *estética* sino a perder y estragar el gusto con ridículas pedanterías y a discutir eternamente sobre cosas que no se conocen o se conocen mal? ¿Qué han de decir de la belleza unos hombres que comienzan por destrozar el estilo y la lengua en sus discursos, pesados, impertinentes y empalagosos, en vez de escribir de tan altas materias con la artística

perfección platónica o con la de León Hebreo, Castiglione y nuestros místicos? ¿Cómo he de creer yo que la Venus Urania ha aparecido sin cendales ante esos *sabedores* de estética, llenos de Hegel, de Vischer y de Carrière, que en vez de preguntar, como el sentido común y los antiguos: *¿esto es bello?*, *¿por qué?*, proponen y no resuelven jamás problemas de esta guisa: ¿esto es *idealista* o *realista?*, ¿están armonizados *lo subjetivo* y *lo objetivo* bajo un principio superior?, la idea *¿ha llegado a encarnarse en la forma pura desde el primer momento de la inspiración?*, ¿cuántas *finalidades podemos distinguir en esta obra?*, ¿cuál es *su sentido esotérico?* ¡Y luego nos reímos de don Hermógenes cuando defendía *El gran cerco de Viena*, por haber, en aquella obra famosísima, *prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe, peripecia y anagnórisis!* Y, sin embargo, era mala, como puede ser malísima, detestable, una obra *muy idealista* o *muy realista*, en que se armonicen *lo subjetivo* y *lo objetivo*, y se compenetren la *idea* y la *forma* y haya gran lujo de *finalidad* y de sentido *esotérico*. Desengañémonos: el que, a su modo, no siente y percibe la belleza, no nació para comprenderla" *(Bibliografía hispanolatina clásica,* VI, págs. 520-521).

En el prólogo a *Del Siglo de Oro*, de Blanca de los Ríos, reconoce que escribir en verso antes que en prosa no es mala preparación para juzgar los versos ajenos *(Estudios,* III, 7). Y en su conferencia sobre Quintana como poeta lírico, añade: la crítica de Quintana "tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca" *(Estudios,* IV, 236).

[16] El poeta parte de la intuición constante de la forma: "Una producción tan noble como ésta [la literatura] no ha podido ser nunca irracional o irreflexiva, ni es, como hoy se dice, un producto de *cerebración inconsciente;* pero la iluminación estética es tan rápida que la mayor parte de los artistas no sabrían decirnos por qué han seguido un camino con preferencia a otro. Todo pasa en el augusto laboratorio de la mente por reacciones que todavía no han sorprendido los ojos de los mortales. Sólo el genio científico, unido al artístico, en Goethe, llegó a vislumbrar algo" *(Estéticas,* II, 266).

[17] Para Croce, lo estético es el más alto, el único de los valores del lenguaje. ¿Influyó Croce en el ideario de Menéndez Pelayo? Una carta fechada el 4 de septiembre de 1902 nos inclinaría a ello: "Lo que me agrada más es la luminosa idea de que la lingüística, en sus determinaciones más elevadas, llegará a confundirse con la estética. Creo, en efecto, que la estilística bien entendida, y no como suele practicarse todavía, es el puente tendido entre ambas ciencias. Espero que algún día han de recogerse los frutos de un concepto tan fecundo" *(Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1926, VII, pág. 193).

[18] En carta a Pidal, desde Florencia (13 de abril de 1877), manifiesta: "Hasta hoy no se ha entendido bien la historia de nuestra literatura por no haberse estudiado a nuestros teólogos y filósofos" *(Ciencia española,* I, 307).

[19] "De aquí que al crítico y al historiador literario toque investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido el arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras. Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables, a lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica" *(Estéticas,* I, 5).

[20] Escribe a Pitollet el 22 de abril de 1906: "Ciertas intemperancias de estilo en la crítica suelen agriar los ánimos sin provecho de la ciencia ni de nadie. Todo puede decirse con términos mesurados y corteses, y de tal modo que los autores censurados queden agradecidos al crítico. Todos hemos pecado más o menos en esta severidad juvenil, pero llega cierta edad en que se vuelve uno duro e inflexible juez de las obras propias y muy indulgente con las ajenas... Las letras humanas deben ser lo que su nombre dice: han de servir para hacer más humanas y apacibles, no más duras y ásperas, las relaciones entre las gentes" *(Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1949, XXV, págs. 251-252).

[21] Menéndez Pidal, en 1919, aludió ya a esta rectificación, limitada al área gallega, de su maestro. *La primitiva poesía lírica* en *Estudios literarios* (Madrid, Atenea, 1920, pág. 257-258). Para las rectificaciones de don Marcelino, véase el libro citado de Dámaso Alonso.

[22] No puede olvidarse en el balance final de don Marcelino como crítico literario el peso de su condición de escritor, de artista, que justifica la agudeza para sorprender, entre miles de versos, los que tienen auténtica calidad poética y sus *debilidades* en el juicio: su valoración positiva de escritores contemporáneos o casi contemporáneos de segunda fila, su incomprensión del Góngora culto, de Bécquer, del simbolismo, de las consecuencias del naturalismo. En la crítica de autores de su tiempo, Menéndez Pelayo no se movía con seguridad: "al hablar de literatura contemporánea, yo vengo caído de las nubes...", aunque le debamos magistrales trabajos sobre Pérez Galdós, Pereda y Valera.

[23] Julio Puyol y Alonso: *Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926). Su vida y su obra* (Madrid, *Revista de Archivos,* 1927); R. Menéndez Pidal: *Don Adolfo Bonilla y San Martín (Revista de Filología Española,* 1926, XIII, págs. 110-112; *Boletín de la Real Academia Española,* 1926, XIII, págs. 5-10).

[24] J. M.ª Chacón y Calvo: *Doña Blanca de los Ríos (Boletín de la Academia Cubana de la Lengua,* 1956, V, págs. 134-158).

[25] Julio Casares: *Un erudito como hay pocos: Don Francisco Rodríguez Marín,* en *Crítica efímera* (Madrid, 1918, págs. 99-120); Agustín González de Amezúa: *Don Francisco Rodríguez Marín,* en *Opúsculos historicoliterarios* (1951, II, págs. 111-147).

[26] Ramón Menéndez Pidal: *Don Emilio Cotarelo (Boletín de la Real Academia Española,* 1936, XXIII, págs. 5-12); Gerardo Diego: *En memoria de don Emilio Cotarelo (Boletín de la Real Academia Española,* 1957, XXXVII, págs. 7-11).

[27] F. Zamora: *Un gran bibliógrafo: Pérez Pastor (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1959, LXVII, págs. 661-675).

[28] J. J. A. Bertrand: *A. Rubió y Lluch. Étude monographique* (Barcelona, Institut Français, 1928).

[29] *Apuntes bibliográficos de Julio Puyol y Alonso (Archivos leoneses,* 1953, XIII, páginas 81-90).

[30] Gregorio Marañón: *Don Agustín González de Amezúa (Boletín de la Real Academia Española,* 1956, XXXVI, págs. 177-185); F. J. Sánchez Cantón: *El excelentísimo señor don Agustín González de Amezúa (Boletín de la Real Academia de la Historia,* 1957, CXL, págs. 7-22); José M.ª Chacón y Calvo: *Un discípulo de Menéndez Pelayo: don Agustín González de Amezúa (Boletín de la Academia Cubana de la Lengua,* 1956, V, págs. 198-202); Juana de José Prades: *Agustín González de Amezúa y Mayo (Revista de Filología Española,* 1958-59, XLII, págs. 355-360).

[31] José Montero Padilla: *Luis Astrana Marín (Arbor,* 1960, XLV, págs. 278-81).

[32] Guillermo Díaz Plaja: *El estudio de la literatura. (Los métodos históricos).* Barcelona, Sayma, 1963, págs. 146-147.

[33] "El puesto de Milá y Fontanals en nuestra literatura ha estado vacante muchos años. Hoy le ocupa dignamente don Ramón Menéndez Pidal, único que con justicia puede llamarse discípulo suyo, aunque lo sea de sus libros y no de su palabra" *(Estudios,* I, 150). En otro texto le considera "digno continuador de los esfuerzos de aquel maestro ejemplar que orientó nuestra crítica en las tinieblas de la Edad Media y nos enseñó a todos el recto camino y la severa disciplina del método" *(Estudios,* I, 95).

[34] "Toda la materia literaria de nuestros orígenes ha sido renovada en estos diecinueve años por el señor Menéndez Pidal, en primer término, y por varios eruditos extranjeros y nacionales" *(Antología de poetas líricos,* I, 123, nota).

[35] "El señor Menéndez Pidal se ha librado hasta ahora, y gracias a su método y a su carácter se librará siempre, de escribir ninguna palabra ociosa, de sacrificar a la retórica lo que se debe a la verdad, de proceder por aproximaciones y tanteos y no por vista real y sincera de la cuestión que se estudia, de afirmar temerariamente cuando se debe dudar, de abstenerse tímidamente cuando se debe afirmar. Une a la valentía de pensamiento y a la sabia moderación del estilo el más nimio escrúpulo de la exactitud y el desinterés científico más absoluto, que en modo alguno ha de confundirse con la indiferencia, pues sin particular vocación, sin amor entrañable al asunto, sin el fervoroso amor de patria que es el genio latente de todas estas empresas, ¿quién iba a imponerse en la edad más floreciente de la vida trabajos tan arduos, tan pertinaces, tan duros, tan inamenos, que bastarían para quebrantar una organización de hierro, a no sostenerla aquel sobrenatural poder que proporciona sabiamente los medios a los fines y nunca desampara al artífice de una obra honrada hasta que la ve dignamente cumplida?" *(Estudios,* I, 159-160).

[36] "Sólo cuando la historia de nuestra lengua esté hecha por el único que puede y debe hacerla, por el que nos ha dado, con aplauso de propios y extraños, el primer manual de gramática histórica, tendremos base firme para un estudio de tal naturaleza. Ni mi vocación ni mis particulares circunstancias me permiten emprenderlo, y así tendrá que ser vago y sucinto lo que en esta parte diga" *(Orígenes de la novela,* III, 394. Véase también *Estudios,* I, 143-144). Un solo testimonio del agradecimiento de Menéndez Pidal —podríamos citar otros—: "Su juicio de usted acerca de mí marcará el momento más solemne de mi vida, y me servirá de aliento y de estímulo en todos los desfallecimientos del trabajo". José María Martínez Cachero: *Menéndez Pelayo y Asturias* (Oviedo, 1957, pág. 62).

[37] Dámaso Alonso: *Menéndez Pidal y la lingüística española (Ínsula,* 1959, núm. 157, página 1).

[38] Dámaso Alonso, *artículo citado* (pág. 1).

[39] Véase la bibliografía crítica de Ruth House Weber: *Ramón Menéndez Pidal and the Romancero (Romance Philology,* 1951, V, pág. 15 y siguientes).

[40] P. le Gentil: *La notion d'"état latent" et les derniers travaux de Menéndez Pidal (Bulletin Hispanique,* 1953, LV, págs. 113-48); *Homenaje de la Real Academia Española... (Boletín de la Real Academia Española,* 1959, XXXIX, págs. 7-37); J. A. Maravall: *Menéndez Pidal y la renovación de la historiografía (Revista de Estudios Políticos,* 1959, núm. 105, págs. 49-97); J. A. Maravall: *Menéndez Pidal y la historia del pensamiento* (Madrid, Arion, 1960); *Ínsula,* 1959, núm. 157; Henri Grégoire: *Le rayonnement hors d'Espagne de la pensée de Ramón Menéndez Pidal;* Jules Horrent: *L'oeuvre monumentale de Ramón Menéndez Pidal;* René Louis: *Ramón Menéndez Pidal et le progrès actuel des recher-*

ches sur l'épopée romane (Bruxelles, La nouvelle Clio., 1959); DIEGO CATALÁN: *Menéndez Pidal: la escuela lingüística española y su concepto del lenguaje* (Madrid, Gredos, 1955); JULIÁN MARÍAS: *El "claro varón" don Ramón Menéndez Pidal,* en *Los españoles* (Madrid, "Revista de Occidente", 1962, págs. 149-177).

[41] *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, Hernando, 1925, pág. 9).

[42] *Obra citada* (págs. 384-385).

[43] *Hacia Cervantes* (Madrid, Taurus, 1960, pág. 11).

[44] *Obra citada* (pág. 12).

[45] E. RODRÍGUEZ MONEGAL: *La crítica literaria en el siglo XX: la estilística de Amado Alonso (Número,* Montevideo, 1952, IV, págs. 321-32); *Ínsula,* 1952, núm. 78; A. CARBALLO PICAZO: *Homenaje a Amado Alonso* (*Cuadernos Hispanoamericanos,* 1954, 52, págs. 113-119); R. LIDA: *Amado Alonso* (*Nueva Revista de Filología Hispánica,* 1952, VI, págs. 205-208); DÁMASO ALONSO: *Amado Alonso (Revista de Filología Española,* 1952, XXXVI, págs. 201-208).

[46] PEDRO SALINAS: *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca).* Madrid, Aguilar, 1958. Prólogo de JUAN MARICHAL, pág. 13.

[47] *Obra citada* (pág. 13).

[48] *Obra citada* (pág. 20). El prólogo de este libro, de MARICHAL, constituye un valioso estudio de la obra crítica de Salinas.

[49] "Uno de los esfuerzos más ricos en logros entre cuantos han intentado, en los últimos años, exponer de una manera sistemática la compleja realidad de nuestra sintaxis actual." RAFAEL LAPESA *(Ínsula,* 1946, núm. 3, pág. 8).

[50] DÁMASO ALONSO, en su contestación al discurso de ingreso de RAFAEL LAPESA *(Los decires narrativos del Marqués de Santillana,* Madrid, Aguirre, 1954) en la Real Academia Española (pág. 108): "Si en ella el lenguaje corriente está registrado en sus variedades temporales y regionales, el autor ha prestado también una gran atención al lenguaje de la literatura: ambas perspectivas se suceden y se complementan".

[51] *Obra citada,* página 108: "Estas páginas maravillosas encierran en sí una historia del estilo literario, primero y central quehacer de una verdadera historia de la literatura española".

[52] *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1952, página 433).

[53] RAFAEL LAPESA: *El magisterio de Dámaso Alonso (Ínsula,* 1958, núms. 138-139, pág. 4).

[54] "Si la revelación de Góngora fue su primer logro definitivo, apenas hay época de nuestras letras que haya dejado de explorar después. En las *Cantigas de amigo mozárabes* pone de relieve el valor poético de las *jarchyas* recién descubiertas y su trascendencia para la historia de la lírica europea. Con la *Nota Emilianense* demuestra que una *Chanson de Roland,* anterior a la representada por el manuscrito de Oxford, era conocida en España al mediar el siglo XI —probablemente, antes—, y con ello hace resquebrajarse las teorías de Bédier sobre los orígenes de la épica. En *El Cantar de Mío Cid* llama la atención sobre la sabiduría artística del juglar, creador de un lenguaje vivaz y expresivo, certero y configurador de caracteres y con finas dotes de humorista. En Gil Vicente sorprende un arte dramático de suaves transiciones psicológicas. En un arranque de simpatía por fray Luis encarcelado, revisa la significación que en la obra del agustino tienen los poemas donde se muestra más vivo el desgarro de la persecución. San Juan de la Cruz le inspira un libro luminoso y exquisito. Menéndez Pelayo aparece rectificando y ensanchando, en pro de la verdad y la comprensión estética, el clasicismo de sus años mozos. Para Bécquer y los poetas contemporáneos tiene Dámaso páginas llenas de cálido entendimiento. La visión toda de la literatura española queda enriquecida y renovada." RAFAEL LAPESA, *artículo citado* (págs. 1 y 4). Sobre Dámaso Alonso véase JULIO GARCÍA MOREJÓN: *Límites de la Estilística. El idearium crítico de Dámaso Alonso* (Assis, Facultade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961); ORESTE MACRÍ: *La stilistica de Dámaso Alonso (Letteratura,* 1957, V, págs. 41-71); *Ínsula,* 1958, números 138-139.

[55] EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Al-Andalus* (1934, II, págs. I-VIII). Véase la introducción de RIBERA a Codera. *Disertaciones y opúsculos* (Madrid, Maestre, 1928, I, págs. XV-CXVI).

[56] EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Don Miguel Asín. 1871-1944. Esquema de una biografía* (Madrid. Tirada aparte de *Al-Andalus,* 1944, IX, pág. 13).

Nota final.—Ya compaginado este trabajo, ha aparecido un libro fundamental sobre el tema: EMILIA DE ZULETA: *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1966). Podrían añadirse otras referencias sobre puntos concretos; véase, por ejemplo, la extensa bibliografía sobre don Ramón Menéndez Pidal publicada por *RFE,* 1964, XLVII, págs. 7-127.

PROSISTAS Y POETAS NOVECENTISTAS
LA AVENTURA DEL ULTRAISMO
JARNES Y LOS "NOVA NOVORUM"

por

JOSE M.ª MARTINEZ CACHERO

Juan Ramón Jiménez

Constituye JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (1881-1958) un relevante ejemplo de escritor dedicado por entero a su obra; en él, "vida y poesía son una y la misma cosa", y así ha sucedido desde la temprana iniciación, a finales del siglo XIX; muchos años de trabajo ininterrumpido y, como fruto, muchos libros publicados y bastante labor inédita [1].

Compondríamos el oportuno resumen biográfico recordando, primero, su nacimiento en Moguer y cómo la por él denominada "blanca maravilla de mi pueblo" es una presencia que se reitera en su obra y queda inmortalizada en pasajes o cuadros de *Platero y yo.* Los estudios regulares que cumple Juan Ramón no son otra cosa que obligados accidentes, alternando los universitarios —de Leyes, en Sevilla— con su afición a pintar y a escribir. Inmediatamente después de la inserción de poemas suyos en el semanario madrileño "Vida Nueva" [2], el viaje a Madrid: "Vine a Madrid [3], por primera vez, en abril del año 1900, con mis dieciocho años y una honda melancolía de primavera. Yo traía muchos versos y mis amigos me indicaron la conveniencia de publicarlos en dos libros de diferente tono; Valle Inclán me dio el título —*Ninfeas*— para uno, y Rubén Darío para el otro —*Almas de violeta*—, y Francisco Villaespesa, mi amigo inseparable de entonces, me escribió unas prosas simbólicas para que fuéramos juntos, como hermanos, en unas páginas sentimentales atadas con violetas. Aparecieron los dos libros, simultáneamente, en septiembre del mismo año. Jamás se han escrito ni se han dicho más grandes horrores contra un poeta; gritaron los maestros de escuela, gritaron los carreteros de la Prensa. Yo leí y oí todo sonriente." Larga es la cita, pero valiosa, pues ofrece constancia de que nuestro joven poeta adviene en el instante de máximo encarnizamiento de la polémica modernista y ha entrado, puertas abiertas adelante, en el círculo de Villaespesa, adalid tesonero de la novedad literaria que no tardando dejaría de ser modelo para Juan Ramón al encontrar éste su propio, intransferible camino. A tal hallazgo contribuirá decisivamente

la lectura de los poetas simbolistas, hecha durante unos meses en Francia, 1901; digamos que la temprana frecuentación de Bécquer y Rosalía había dejado en Juan Ramón sedimento profundo y útil.

Al regreso de Francia se recluye voluntariamente en una clínica madrileña y en ella pasa, víctima gustosa de su afinada hipersensibilidad, larga temporada que coincide con la fundación de la revista "Helios", 1903, primer portavoz considerable del movimiento modernista. Las tardes de los domingos recibe Juan Ramón la visita de unos cuantos amigos y colegas, curiosa peregrinación lírica evocada así por Cansinos Asséns [4]: "Los domingos vamos a ver a Juan Ramón, que está enfermo de ensueños y de melancolía. [...] Por un claro camino de arrabal, donde la tierra tiene el color y la ternura del barro, vamos Villaespesa [...], y Machado primogénito [...], y Machado menor [...], y Pinedo [...]. He aquí a Juan Ramón, pálido y frío y dorado, como la luna que hubiera surgido de pronto bajo un techo; Juan Ramón, grave y romántico y frío como una gran llama que se hubiese helado para conservar todo su oro. [...] En la estancia pulcra y triste rodeamos al amigo, que habla lento y dulce de terrores nocturnos, de una araña con cabeza humana; [...] Luego son unas páginas blancas y finas, en las que él va leyendo versos."

Lo más relevante en la vida de Juan Ramón siguiente a estas fechas es, ya para siempre y pese a que la situación económica familiar ha empeorado de modo considerable, la dedicación exclusiva, obsesiva casi, a su obra y a todo lo relacionado con ella. El libro *Juan Ramón, de viva voz*, debido a su asiduo visitante y confidente Juan Guerrero Ruiz, muestra, a lo largo de unos años (desde el 27 de mayo de 1913 al 29 de junio de 1936), cómo todo eso era la razón de su existencia; cuando, por ejemplo, se proclama la Segunda República Española, Juan Ramón desecha la invitación de Guerrero para salir y darse cuenta de la unánime alegría por el suceso político y aduce un motivo personal, que bien de cerca atañe a su creación, como disculpa: "no puede porque le están alzando la *pared muda* junto al tabique del piso inmediato para ver si consigue evitar los ruidos" (pág. 146).

Señalado acontecimiento en la vida de nuestro poeta lo constituye su matrimonio en 1916 con Zenobia Camprubí; la boda se celebró en Norteamérica y al poco los nuevos esposos regresaron a España para establecerse en ella. El viaje de ida —Juan Ramón solo— y el de vuelta de la pareja, más la estancia en el lejano y distinto país, el conjunto de impresiones suscitadas por estos hechos fue vertido líricamente en el libro *Diario de un poeta recién casado*, que es uno de sus títulos capitales. Todos cuantos han conocido a Juan Ramón o han escrito acerca de su vida a partir de ese año coinciden en el elogio a Zenobia por su extraordinaria generosidad, que iba desde los aspectos meramente económicos hasta la ayuda, el compartido fervor o la colaboración (caso por ejemplo, de las traducciones de Tagore) [5].

A medida que pasa el tiempo y van saliendo sus libros, el prestigio de Juan Ramón Jiménez se asienta y comienza a tenérsele ya como maestro. Ortega le preguntaría en 1923, al iniciar su publicación la "Revista de Occidente", por los valores poéticos que alboreaban. Estos jóvenes, que hoy conocemos agrupados como generación de 1927, sienten por nuestro poeta fervor de discípulos incondicionales; para ir divulgando su obra inédita, Juan Ramón Jiménez saca, entre 1921 y 1929, las escogidas, exquisitas y efímeras revistas llamadas "Índice", "Sí" o "Ley".

Por entonces se intensifica el afán depurador y emplea su tiempo lo mismo en componer que en "revivir" poemas de antaño, y en ordenar, cambiando casi a diario el plan previsto, la totalidad de su obra. Ven la luz los "Cuadernos" de Juan Ramón —*Unidad*, *Sucesión*, *Presente*, *Obra en marcha* y *Ho-*

jas—, cuyo contenido integran aquellas piezas en prosa y en verso que ya pueden darse como definitivas e intocables.

La guerra española y el exilio de Juan Ramón supusieron alguna novedad en su vida: cambio de residencia, la cual tardará en fijarse; actividad de conferenciante y de profesor, etc. La dedicación a la obra continúa y aparece algún libro nuevo que representa enriquecimiento, temático al menos, de ella. Sánchez Barbudo aventura [6] una posible mutación de carácter: "Fuera de Madrid, al cambiar de ambiente, Juan Ramón, al parecer, cambió bastante de carácter también. Salió en todo caso a flote, entonces, lo mejor de él como persona. En Cuba estimulando a jóvenes poetas, o en Estados Unidos como profesor de literatura, ayudando a estudiantes, resultó a muchos cordial y tolerante, bondadoso y asequible. Juan Ramón llega a aparecer a veces como persona completamente distinta de lo que antes había sido."

La concesión del Premio Nobel de Literatura de 1956, muy pocos días antes de la muerte de Zenobia, merecido por su lírica, "que en lengua española constituye un ejemplo de elevado espíritu y de pureza artística", corroboró la fama de Juan Ramón Jiménez en un momento en que el meridiano de nuestra poesía pasaba alejado de él.

"Menos veces se ha dicho —afirma Dámaso Alonso [7]— que Juan Ramón era un prosista genial" y no sólo, añadimos, por haber compuesto *Platero y yo,* libro el más conocido y extensamente aceptado de entre los suyos.

Resulta reveladora de la especial atención con que nuestro poeta mira la prosa esta confidencia que nos ha transmitido Juan Guerrero (pág. 58): "Juan Ramón distingue la prosa poética de ésta que emplea en la crítica o de aquélla en que escribe sus cartas, pues las concibe de modo totalmente diferente y así las realiza. La mayoría de los escritores sólo tienen una prosa para todos los usos, y así no es posible escribir bien." Anda muy atinado Juan Ramón al pensar de tal modo, y el hecho de que posea esos varios registros creo constituye poderosa recomendación a favor de su calidad de prosista. Prosa poética sería la que alcanza culminación en *Platero y yo;* en cuanto a la prosa crítica (la de los Retratos de gente conocida que por entonces, 1930, venía publicando en la prensa), el propio interesado la veía así: "Directa, moderna, sin arcaísmos, neologismos, retorcimientos; sus defectos están en que a veces es algo recargada, podría decirse, por exceso de belleza" (*Guerrero,* pág. 58).

Juan Ramón, que es poeta precoz, también empieza pronto a escribir prosa. Garfias ha juntado un volumen de primeras prosas, y por nuestra cuenta recordaremos que entre las colaboraciones en la revista "Vida Nueva" hay dos trabajos que son crítica de obras de sus amigos Timoteo Orbe (núm. del 4-II-1900) y Julio Pellicer (núm. del 1-III-1900). Años después, 1914, vendrá *Platero y yo,* alta y bella cima. Otro tipo de prosa bastante distinta, culminando acaso en el volumen *Españoles de tres mundos,* le seguirá. Queda señalado en su lugar que póstumamente han visto la luz otros varios libros.

Juan Ramón Jiménez habla en sus "Cuadernos" de poemas en verso y poemas en prosa, pero esta última especie puede resultar, y de hecho a veces resulta, equívoca: redichismo lírico, cursilería, se nota lo sobrepuesto. No hay en nuestro autor sobreposición, pues todo arranca en él del mismo venero. La prosa es también poesía, puede que más rica, porque, potencialmente al menos, resulta capaz de decir con mayor acabamiento, aprovechando todas las posibilidades del objeto a expresar.

Entre los papeles que se guardan en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico se encuentran unos apuntes en los que el autor ofrece una explicación de cómo se generó y escribió *Platero y yo;* conviene recojamos algún detalle. "Empecé a escribir *Platero* hacia 1906, época

de mi vuelta a Moguer después de haber vivido dos años con el jeneroso Doctor Simarro. El recuerdo del otro Moguer unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento del campo y de la jente, determinó el libro. Entonces yo iba mucho por el pueblo con mi médico Luis López Rueda y vi muchas cosas tristes. Muchas personas me han preguntado si Platero ha existido. Claro que ha existido. Yo paseaba en soledad y compañía con Platero, que era una ayuda y un pretexto, y le confiaba mis emociones" [8].

En la Advertencia previa dice Juan Ramón Jiménez: "Este breve libro, *en donde la alegría y la pena son gemelas,* cual las orejas de Platero" (subrayo por mi cuenta, ya que hemos de atender a la presencia en el libro de ambos ingredientes). Creo que pese a todo: niños, paisaje natural, protagonista, en este libro abunda más la pena que la alegría. Nunca ésta es jocunda y embriagadora, digamos como de juerga flamenca, a tono con el cielo y el sol andaluces. Tampoco la pena, por lo general, es imponente, aunque haya sus ramalazos de tragedia: *El niño tonto* —XVII— o Anilla la Manteca, *La fantasma* —XVIII—, muerta por un rayo. Es una pena honda, más arraigada y menos vistosa: melancolía, tristeza que se advierte hasta gustosamente.

Por otra parte, ha de repararse en que la Muerte es una realidad presente no pocas veces a lo largo de estas páginas. Se mueren el niño tonto y Anilla y se muere, finalmente, Platero, pero también *La niña chica* —LXXXI— y *El canario se muere* —LXXXIII—, y en XCVII, *El cementerio viejo,* hay una visita a un cementerio en el que está enterrado nada menos que el padre de Juan Ramón, a quien acompaña Platero. Es acaso su preocupación de entonces: un sanatorio, un médico a su lado siempre (el Dr. Simarro, en Madrid; el médico de Moguer); es, también, el alma andaluza, en cuyo hondón la Muerte alienta, pese a todas las diversiones y apariencias.

Se ha hablado de si Platero es o no el protagonista del libro; me inclino a decir que sí lo es. Obsérvese que está en casi todas las estampas, y poco importa que en algunas aparezca como en una esquina de la composición —así en IV, *El eclipse:* "Platero parecía, allá en el corral, un burro menos verdadero, diferente y recortado; otro burro..."—; o que su actividad se limite en bastantes ocasiones a servir de oyente al monologar de su acompañante, que le cuenta sus cosas o le hace fijarse en otras ("Mira, Platero", es expresión que abunda). "YO" mima a Platero y entre ambos seres se establece una relación tan cordialmente entrañable que diríase pasan de uno a otro características: "Nos entendemos bien. Yo lo dejo ir a su antojo, y él me lleva siempre adonde quiero. [...] Yo trato a Platero cual si fuese un niño. [...] Platero se me ha rendido como una adolescente apasionada. De nada protesta. Sé que soy su felicidad. Hasta huye de los burros y de los hombres..." (*Amistad,* XLIII).

¿Qué es este libro? Una especie de diario escrito por "YO" donde van anotándose algunas de las cosas ocurridas a los dos seres; no hay ningún orden previo en las anotaciones, reina una hermosa y anárquica espontaneidad. Lo que les ocurre es muy variado: un paseo por el pueblo y alrededores, y ven cosas, y "YO" le explica a Platero o éste, con sus actos, sugiere a "YO". Hay niños, hay campo, hay mar y arroyos, hay algunos vecinos del pueblo; hay recuerdos, sentimientos y pensamientos; hay fenómenos como la Muerte o el eclipse de sol; también importan otros animales: las gallinas, la cabra Diana. Hasta hay una excursión de los dos a la ciudad: LXXVII. *El Vergel* —"Como hemos venido a la Capital, he querido que Platero vea El Vergel", pero no le dejan entrar porque no se permite la entrada a animales—. Las estampas son breves, brevísimas algunas; la sencillez es grande y todavía Juan Ramón la deseaba mayor con la lectura "revivida" que hizo demoradamente [9]; nos hallamos ante un prodigio de heridora intensidad.

En 1915, Juan Ramón Jiménez visitaba a don Francisco Giner; tuvo éste palabras de vivo elogio para *Platero y yo* y recomendó a su autor: "Con esta sencillez debía usted escribir siempre". En contadas ocasiones posteriores, su prosa se adecuaría dócilmente a la recomendación gineriana: los retratos que fue ofreciendo en la prensa diaria y en revistas literarias, en prólogos a libros ajenos, etc., reunidos años después, 1942, en *Españoles de tres mundos,* son muestra de otra modalidad prosística que no se caracteriza precisamente por el dominio de la sencillez. A la aparición de este volumen se dijo, por ejemplo, que el autor mostraba certera penetración psicológica, pues daba siempre con lo esencial, con el gesto inconfundible y la atmósfera íntima de sus personajes; acaso fue el lenguaje lo que más llamó la atención, comparándose por él a Juan Ramón con Valle-Inclán: "lenguaje en llamas, esperpéntico, agónico, barroco." De ordinario, nuestro retratista se vale de una cierta deformación caricaturesca respecto de sus retratados, destacando alguno de los rasgos que poseen por medio de una presentación exagerada de ellos, al tiempo que el lirismo atenúa esos perfiles, a veces un tanto hirientes, y actúa de fuerza compensadora: "caricaturas líricas" ha denominado Gullón a tales retratos. El punto de vista o enfoque adoptado es a menudo insólito y permite revelar parcelas significativas de la personalidad abordada, escritores en la mayor parte de los casos. Busca con las palabras, exprimiéndolas al máximo posible, matizar adecuadamente todos los pormenores que saca a plaza; y como pretende ofrecer cantidad de ellos, de ahí el entrecruzamiento, la superposición, el hilo conductor momentánea y aparentemente roto, etc.

Acaso deba comenzarse el estudio de la poesía de Juan Ramón Jiménez recordando aseveraciones suyas de 1931 recogidas por Guerrero Ruiz (pág. 189): "Me doy bien cuenta de que no hay en la literatura española otro caso igual de una obra tan completa de poesía que abarque desde lo romántico de la edad juvenil hasta lo intelectual y metafísico de la madurez" [10]. Muy ciertas resultan tales completez y variedad, compatible esta última con la sustancial unidad que preside la obra de nuestro poeta. Su entrega a la poesía fue en todo momento de alto fervor, como de siempre ha sido su idea de que la poesía es "la expresión de lo inefable"; de acuerdo con este postulado compuso sus versos, a los cuales confiere semejanza la singular tristeza que los impregna, esa tristeza (tal vez mejor, melancolía) que no es otra cosa en Juan Ramón sino "la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella" [11].

Poeta fecundo y no solamente porque dispusiera de abundancia de tiempo para la creación, sino debido a su talante desbordado, que hallaba siempre bien dispuestos el sentimiento y la imaginación. Pero como la facilidad es mala musa y Juan Ramón se ha distinguido por el meticuloso cuidado y la vigilancia exigente de su obra, las primeras versiones aguardaban el turno de ser "revividas" e incorporadas, si procedía, en un texto provisionalmente definitivo; a través del citado libro de Juan Guerrero, particularmente en los últimos años de contacto casi diario entre ambos, se nota cómo a Juan Ramón le cunden muy poco las bastantes horas de trabajo, ya que las reparte entre escribir, retocar y "revivir". "Escribo siempre de un tirón —confesaría a Ricardo Gullón—, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de ello." Será años más tarde cuando, en el "revivir", vengan los abundantes y hondos o leves cambios, porque, siendo relativamente la misma la intuición originaria, es otra la consecuencia por ella producida, a lo que debe añadirse la implacable contemplación crítica a que

el autor somete su propia obra [12]: lento y penoso hacer y deshacer, no por capricho, sino en busca de la perfección última posible.

Desde Moguer, Juan Ramón, poco más que adolescente, enviaba a periódicos de Sevilla y a la revista madrileña "Vida Nueva" poemas sobre muy varios asuntos —la muerte de Castelar, sus propios sentires, pasando por impresiones de paisaje [13]—, y en ellos se mostraba influido por poetas decimonónicos y, también, dentro del aire propio de la juventud modernista. Cuando hizo su primera visita a Madrid traía consigo un posible libro de versos al que había titulado *Nubes,* convertido por consejo de los amigos madrileños en dos volúmenes: *Ninfeas* —impreso en tinta color verde y encabezado por un soneto, *Atrio,* de Rubén Darío— y *Almas de violeta* —tinta color morado y, como prólogo, otro "atrio", éste en prosa, de Villaespesa—. Fueron dos libros, aparecidos en 1900, casi simultáneamente, que con los años perseguiría su autor de modo encarnizado, destruyendo cuantos ejemplares cayesen en sus manos [14]: sólo algunos de tales poemas pasaron al volumen de 1902, *Rimas.* Y, sin embargo, Juan Ramón concedía que "entre tanta frondosidad y tanta inexperiencia, lo más puro y lo más inefable de mi alma está, tal vez, en esos dos primeros libros". *Almas de violeta* vale algo más que su compañero, libro estallante de modernismo brilloso y trivial, pues parece más ceñido en extensión. expresión y sentimiento; acaso Bécquer y lo popular andaluz hayan dejado su huella. Pero en ambos, las dedicatorias a amigos, sus mismos títulos y los que llevaban los poemas integrantes; temas tópicos, uso sin tasa y caprichoso de las mayúsculas, etc., revelan inequívoca filiación modernista, de un modernismo pura externidad.

Era obligado, fatal casi, que un joven español o hispanoamericano que se iniciara a la poesía hacia 1900 lo hiciese dentro del Modernismo, tendencia liberadora del callejón sin salida en que andaba estancada nuestra lírica; pero quienes estaban dotados para algo más que para servir de epígonos, por fuerza iban a abandonar algún día la cerrada y monótona literalidad de una escuela. "Lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza", definirá Juan Ramón Jiménez [15], que se mantuvo fiel al Modernismo en cuanto actitud, pero que muy pronto —puede decirse que rayando 1902— dio de lado al aspecto formal o de escuela que aquél comportaba, caso análogo al de Antonio Machado, ya que "todos los poetas llamados *modernistas* sobreviven al modernismo, que es sólo un tránsito: para los mejores, el comienzo de una liberación que los lleva en seguida por los caminos propios" [16].

Muy breve fue, por lo tanto, la duración de la etapa modernista de nuestro poeta y poco importa que en libros posteriores se advierta alguna resonancia y se delate tal cual huella de ese carácter. ¿Qué hubo luego en su poesía? Atendamos a una declaración del interesado, hecha ya en los últimos años de su vida, cuando estaba provisto de la indispensable perspectiva [17]: "El verso quiero reunirlo en dos volúmenes. Uno dedicado a la época que comienza con el *Diario,* pues este libro da entrada a una época de mi poesía. Desde entonces hasta hoy; desde 1916 a 1953, es decir, entre mis treinta y cinco y mis setenta y dos años, escribí unos mil poemas; desde mis quince años hasta el *Diario* escribí otros mil poemas. Es decir: cifras equivalentes. El fin de la primera época son los *Sonetos espirituales.* Mi renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario.* El mar me hace revivir." (Dentro de la primera de esas dos muy extensas épocas, la que va de los versos adolescentes de los quince años a los *Sonetos espirituales* (1914 y 1915, aunque

el libro salga en 1917), está el momento literalmente modernista, que puede darse por concluso en 1902, año de *Rimas*, o en 1903, año de *Arias tristes*. A partir de cualquiera de ambos libros, y hasta la composición del *Diario de un poeta recién casado*, corre la primera plenitud de Juan Ramón Jiménez.)

Un primer rasgo característico de ella lo constituye el afán depurador que despoja sus versos de ganga inútil y encamina muy derechamente a la pureza lírica. El sentimiento, los valores afectivos, la tonalidad emocional (donde tanto priva la melancolía) es lo que distingue al contenido y le otorga un carácter casi autobiográfico, pero sin derramamiento de la propia intimidad. Nuestro poeta tiende a fundirse con la Naturaleza y para ello hace o que el ser humano se "cosifique", o que la Naturaleza venga a servir de corroboración a realidades del ser humano; de que así sucede puede ser indicio este par de versos en un poema de *Arias tristes:* "Mi alma es hermana del cielo / gris y de las hojas secas." El verso que dice "Llueve, llora dulcemente", con que se remata el poema *Lluvia de otoño* (perteneciente al libro *Olvidanzas*, 1906, aunque salga en 1909), creo puede ser erigido en algo así como emblema de la poesía de Juan Ramón por este tiempo, ya que en ésta se habla de los motivos que sea con suavidad y dulzura, de acuerdo con un tono o acento melancólico, con un momento crepuscular u otoñal, con unas coloraciones nunca deslumbrantes ni ofuscadoras; ni siquiera la presencia de la Muerte —como realidad, como recuerdo, como futuro impiadoso porque la vida seguirá adelante—, frecuente en Juan Ramón, empaña esta serena limpidez. Tal sucede, en más o en menos, pero con cierta persistencia, a lo largo de títulos como *Jardines lejanos* (1904), *Pastorales* (1904, aunque salga en 1911), las tres series de *Elejías —Puras*, 1908; *Intermedias*, 1909; *Lamentables*, 1910— y *La soledad sonora;* pero hagamos mención de los *Sonetos espirituales.*

Juan Ramón le decía a Juan Guerrero en junio de 1915 que eran "sonetos clásicos, con elementos modernos". La forma "soneto" resultaba insólita en la poesía de nuestro autor, y al respecto importa mucho la declaración contenida en la pieza que abre el libro: ilimitación de un alma expresada en la limitación de una forma, pero no al modo de Gustavo Adolfo Bécquer en la rima primera, donde existe un lamento ante una irremediable impotencia, sino con gozo de ponerse a prueba y de salir victorioso de ella. Tres partes: Amor, Amistad y Recojimiento, integran este hermoso libro, a un tiempo sencillo —por sentido— y con cierto resabio culto —por la forma adoptada—. El amor lo informa casi todo, pieza a pieza; por eso podríamos afirmar que se trata de un cancionero amoroso donde el poeta glosa momentos de una historia sentimental, ya en sus hechos externos, ya en los sentires y pensares íntimos. En el soneto 41, el poeta se muestra bien hallado con el otoño y con su penar (que resulta gozoso); dice en el verso que cierra: "¡Que encuentro ya divina mi tristeza!", reafirmando así una clave de su poesía. Poesía de él solo, pero no, aunque pueda parecerlo, para él solo, ya que, siendo su caso semejante al de otros muchos enamorados, puede ayudar —ayuda— a éstos en su camino de gozo y pena. Notamos uso abundante de la comparación (expresada explícitamente por medio de "cual" o "como"), que a veces está a lo largo de todo el poema: en los cuartetos va el primer término —de ordinario, un elemento de la Naturaleza—, y en los tercetos, el elemento humano y personal: el propio yo, la propia historia. Espiritualidad en Juan Ramón no alude a nada que se relacione con la divinidad o con la religión; es la suya una espiritualidad laica, artística: "Yo vivo —le decía a Juan Guerrero en su primera entrevista: 27-V-1913— en un ascetismo espiritual, vivo por la poesía, por el arte, y no sólo en la poesía, sino en todo procuro ajustar mi vida a una norma de perfección moral."

El viaje a Estados Unidos y su matrimonio constituye acontecimiento capital en la vida y en la poesía de Juan Ramón Jiménez; en esta última se produce un cambio, se inicia una cierta renovación, y *Diario de un poeta recién casado* es, según el interesado y el parecer de la crítica, testimonio fehaciente de ello. Gullón ha señalado [18] como otro de los factores determinantes del cambio, factor estrictamente literario, éste: "una concepción más intelectual de la poesía, y la "baja de Francia", sustituyendo en sus preferencias a poetas franceses, objeto de anteriores frecuentaciones, por ingleses, norteamericanos y alemanes." Claro es que tampoco ha de olvidarse el afán juanramoniano por hallar nuevas posibilidades, una vez llegado hasta el cansancio y el agotamiento de las inmediatamente anteriores.

En el poema 3 de *Eternidades* (de fines de 1916, probablemente) pueden leerse estos versos a modo de oración:

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.

De ahora en adelante, la inteligencia será algo así como la fuerza directora de la poesía juanramoniana; estamos en otro momento de ésta para el cual su autor pretende mayor densidad, más concentrado contenido. Estima Sánchez Barbudo [19] que lo que ahora ocupa y preocupa al poeta "no es el brillo de la palabra o la música, sino la exactitud. Y la exactitud no la consigue tanto por imágenes, comparando, según es usual, como nombrando y adjetivando muy cuidadosamente".

No es un desatino decir que parece como si el Mar tuviera enorme importancia en algunos momentos decisivos de la existencia del poeta Juan Ramón Jiménez, y por eso podemos alinear junto al *Diario* el último libro suyo, *Dios deseado y deseante*, consecuencia de otro viaje marítimo. En ambos existe una muy semejante preocupación por la trascendencia del contenido, una misma depuración expresiva, como si a través del mar llegase el poeta a su entraña más honda.

Diario de un poeta recién casado es un libro estructurado en las seis partes siguientes: 1, Hacia el mar; 2, El amor en el mar; 3, América del Este; 4, Mar de retorno; 5, España, y 6, Recuerdos de América del Este escritos en España. Libro bastante extenso: doscientos cuarenta y tres poemas, en el que se dan cita verso y prosa; en el que se reiteran algunos motivos de modo casi análogo. La presencia de la prosa le da una variedad enriquecedora, porque acaso no fuese posible decir en verso determinadas cosas y era preciso completar el libro, concebido con gran amplitud, por medio de tales estampas.

En la dedicatoria a Rafael Calleja, Juan Ramón define su libro como "breve guía de amor"; en la nota previa escribe así: "En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero." Desde luego, el libro tiene toda la apariencia de un diario caprichoso en el que va quedando constancia de cuantas cosas llaman la atención del poeta, la están llamando de diverso modo: es la realidad en torno, o el sueño de la amada hacia la que se camina; es el recuerdo de España o la alegría de España una vez que se consuma el regreso; es la evocación de gentes y hechos de Estados Unidos.

Pudiera ser que la primera parte en bloque y poemas de las otras partes en los que predomina la emoción sentimental fuese lo que enlazara este libro



Ramón Menéndez Pidal.



Dámaso Alonso.



Juan Ramón Jiménez, retrato por Daniel Vázquez Díaz.

Patio y aljibe de la casa donde vivió el poeta, en Moguer. (La casa número 10 de la Calle Nueva, convertida hoy en Biblioteca-Museo «Juan Ramón Jiménez».)

con los anteriores, en tanto que los poemas dedicados al mar, en donde tantas vueltas se le dan a éste, donde tanto partido y jugo se le pretende sacar, sean los que anticipan otra etapa de Juan Ramón. Los poemas de la primera parte, que rebosan de amor hacia la novia próxima a ser esposa, están llenos de noble y fino apasionamiento: el que se derrama del corazón del poeta llevándole a un constante recuerdo de la amada, comparada a tantas cosas como encuentra por el camino, evocada en tantos paisajes, etc. En la segunda parte, donde el protagonista es, con el poeta, el mar, diríase que éste le pesa porque ha de surcarlo plenamente para llegar a la deseada meta; por eso, el poema más representativo se me antoja el número 30, titulado *Monotonía*. La impresión norteamericana de Juan Ramón no debió de ser demasiado satisfactoria, a juzgar por la falta de entusiasmo con que habla de aquel país: de sus cosas y de sus gentes; hay alguna estampa deliciosa y emocionada, como la número 89, *La negra y la rosa* (en prosa), pero la despedida se hace sin desgarramiento sentimental alguno. En la parte sexta y última superabundan las piezas en prosa, que son recuerdos de América del Este: en ellas hace su aparición el humor, que conduce a evocar caricaturescamente aquel extraño mundo poco grato de solteronas, poetastros, muchedumbres mascando goma, etc.; es más estampa satírica que otra cosa.

Pero el *Diario*, hito, sí, en la obra de nuestro poeta, no es otra cosa que el comienzo de una búsqueda denodada, obsesiva en ocasiones, de la máxima pureza y perfección posibles; libros posteriores, como *Eternidades* y *Piedra y cielo*, aparecidos en 1918 y 1919, respectivamente, prosiguen y adelantan esta línea. Del primero de ambos nos ha llamado la atención ese deseo de exactitud; unos cuantos poemas de *Piedra y cielo* [20], los varios que responden al título "La obra", son muestra teórica de dicho afán de despojamiento y esencialidad. Los "Cuadernos" que Juan Ramón Jiménez saca entre 1925 y 1935 constituyen otro testimonio de sentido análogo.

Apuntado queda más atrás, de mano de Sánchez Barbudo, que el exilio voluntario de Juan Ramón supuso un cambio en su carácter, pues salió nuestro poeta de su endiosado ajenamiento y hubo de mostrársenos humano y abierto; también su obra se vio afectada. De entonces data la publicación del libro en prosa *Españoles de tres mundos*, del poema *Espacio* y de libros como *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. *Espacio* es un extenso poema escrito en prosa [21] por quien postulaba y practicaba el poema breve como medio el más propicio y excelente para lograr la apetecida intensidad; poema de orgánica construcción, dividido en tres estrofas o fragmentos, donde lo subjetivo y lo objetivo se combinan diestramente, donde "una suerte de sentimiento cósmico, una visión en totalidad" está presente.

Animal de fondo (1949) no es otra cosa que un anticipo con veintinueve poemas del libro *Dios deseado y deseante* (publicado póstumo en 1964), por lo cual deben estudiarse conjuntamente. En agosto de 1948, Juan Ramón Jiménez regresa por mar de Buenos Aires, donde ha tenido una breve y triunfal estancia, a Nueva York; durante el viaje, la inspiración, el deslumbramiento, digamos el éxtasis. Escribe en el barco los primeros poemas del futuro libro; lo acaba tiempo después, probablemente en 1952 y en Puerto Rico. Algunos críticos han hablado de una experiencia mística y han recordado precedentes nacionales como San Juan de la Cruz, pero otros niegan rotundamente. En todo caso se trata de un misticismo "sui generis", cuya esencia pudiera ser la siguiente: el "dios deseado y deseante" de Juan Ramón no es sino el dios de la poesía, y la unión con la divinidad significa en este libro fusión con la poesía, con lo bello; lo divino es para Juan Ramón "conciencia única, justa, universal, de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo." Sólo esa fusión con la poesía, con la belleza, puede salvar al hombre

de la muerte, permitiéndole alcanzar una momentánea "eternidad"; esa fusión es lo que alza el alma del poeta a un éxtasis, digamos, místico. Tal experiencia, como toda experiencia mística, es difícilmente comunicable porque ni el mismo sujeto tiene a veces clara conciencia de ella, lo cual explica la dificultad de su expresión, su relativa oscuridad. Creo que hacia el lector nos encontramos ante un intento fallido. Puede que haya en el conjunto unos soportes de ideación, acaso unos símbolos, pero como su uso no resulta claro, como previamente no se nos ha dado alguna luz reveladora o clave, sucede que la lectura nada o muy poco nos dice, y caminamos y caminamos en la más completa y desamparada desorientación, sin saber a dónde asirnos.

Independientemente de los avatares que puedan registrarse en la fortuna crítica de Juan Ramón Jiménez, quien tras unos años de magisterio indisputable y único conoce actualmente una considerable baja por estimarse ilícita su postura de ajenamiento a determinadas realidades [22], él es ejemplo de escritor exigente consigo mismo y preocupado rigurosamente de la Belleza; de ahí sus tanteos, sus cambios, sus búsquedas. Cualesquiera que sean sus caídas y limitaciones, Juan Ramón Jiménez, uno de los principales hacedores de la poesía española moderna, queda en la historia como jalón considerable, inamovible [23].

León Felipe

¿Podría aceptarse como balance definitivo de la obra de León Felipe —nacido en Tábara (Zamora), 1884— este su arrepentimiento de hace algunos años? [24]: "Estoy avergonzado de haber escrito la mayoría de mis versos. Casi todos no son más que actualidad. Al final creo que no he sido más que un reportero con un énfasis de energúmeno. He tenido una voz irritable, irritante y salvaje sin freno y sin medida, y sólo en algunos momentos, muy pocos, he sabido rezar. La poesía no es más que oración. Ahora, como cuando escribí mi primer libro, creo que no es más que oración. Oración fervorosa. O piadosa y reposada. Aquel mi primer libro se llamaba *Versos y oraciones de caminante* [25]. Tres o cuatro poemas de ese libro y estos últimos que me ha publicado usted en sus *Papeles* son lo único que yo salvaría." De tales palabras se desprende que ese primer libro resulta distinto a los que vinieron después, y que el tema de éstos era la actualidad —una muy concreta parcela de la actualidad—, e irritada, desmedida, energuménica la voz del poeta que los compuso. Ellos, sin embargo, han sido quienes le revelaron o le dieron un mayor renombre.

A diferencia de algunos contemporáneos suyos, León Felipe no es un profesional de la poesía o de las letras. No podía serlo quien como él piensa que "no hay un oficio de poeta" y sí, solamente, *mineros* —"unos seres callados que buscan poder decir de alguna manera lo que ocurre, lo que sucede en las sombras"— y *navegantes* —esos mismos seres que ahora van "de la sombra a la angustia, de la angustia al sollozo, del sollozo al sueño, del sueño a la Muerte" [26]—. Buscador errabundo por las sendas que la existencia le fue deparando, León Felipe Camino se ha mantenido siempre fuera de modos al uso, tenazmente aparte.

Se dio a conocer públicamente en 1919, leyendo sus versos iniciales en el Ateneo madrileño. Antes había sido estudiante de Farmacia, y una vez licenciado abrió botica en varios lugares de España; en uno de ellos, Almonacid de Zorita (provincia de Guadalajara), escribió los primeros poemas. A España y a su gente tuvo, además, ocasión de conocerlas cuando trabajó como actor en compañías profesionales (la de Tallaví, por ejemplo). En Ma-

drid visita asiduamente el Museo del Prado, donde, curiosa coincidencia, Goya y Murillo se reparten su admiración.

Llegó León Felipe en un momento de lucha entre los rezagados del Modernismo y los iconoclastas ultraístas; llegó distinto e inoportuno y, por eso, "piedras de los dos bandos me alcanzaron a mí en la frente" [27]. Ni a unos ni a otros podía satisfacer su declaración de personalidad independiente —"Mi voz vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo, me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul" [28]—, ni tampoco aquellos versos deliberadamente pobres de indumento y henchidos de cordialidad:

No quiero el verbo raro
ni la palabra extraña.
Quiero que todas,
todas mis palabras
—fáciles siempre
a los que aman—,
vayan ungidas
con mi alma.

Otros poemas de *Versos y oraciones* reafirman y completan la norma así enunciada. León Felipe no se propone utilizar lúdicamente su capacidad para la poesía, haciendo ostentación de ingenio e imágenes, pero tampoco aspira a conseguir en sus versos una emoción sentimental de parecido juanramoniano; sí se propone, contrariamente, poesía suya y para todos —"Poesía, ¡cuándo te darás a todos, a todos!"—, ejemplo de sencillez suma. Pues nadie es poeta por sí mismo, sino en virtud de la misteriosa colaboración de sus semejantes —"Poeta, la mano más humilde / te ha clavado / un ensueño... / una pluma de amor en el costado." (Anticipemos que quien piensa de tal modo está en camino de convertirse, llegada la ocasión propicia, en poeta épico, portavoz del ánimo de una determinada colectividad [29])—. La vida y la muerte que transcurren ante el poeta —"que todo el ritmo del mundo por estos cristales [los de la ventana del contemplador] pasa"— proporcionan asunto harto variado, capaz de provocar la atención de los hombres. Nada resulta rechazable como asunto, y, precisamente, una de las obligaciones —y una, también, de las excelencias— del poeta será la abierta acogida para todo cuanto a él llegue; en el poema *Romero solo,* a su remate, León Felipe aconseja a sus colegas esa generosa práctica:

Sensibles a todo viento
y bajo todos los cielos,
poetas, nunca cantemos
la vida de un mismo pueblo
ni la flor de un solo huerto.
Que sean todos los pueblos
y todos los huertos nuestros.

Los poemas que integran este primer libro confirman cuanto acaba de ser expuesto por vía teórica. A veces, el poeta condensa hasta el máximo y compone a manera de intensos aforismos; en otras ocasiones se hace deliberadamente más extenso, porque gusta de reiterar algún concepto y suele hacerlo repitiendo también palabras o frases. Semejante pormenor estilístico —la repetición— no contradice el vivo deseo de sencillez y simplicidad que distingue a León Felipe, sino que constituye una manifestación del mismo, dado que tal procedimiento está en la base de la poesía más inequívocamente popular; unas cuantas palabras: "largo", "áspero", "llanura", "descanso", que se ofrecen una y otra vez, casi verso a verso, durante parte del breve poema *¡Qué día tan largo!,* dan cumplidamente la imagen de fatiga y hasta desesperanza

del ánimo de quien lo escribió. Otros rasgos son: el uso de la diseminación de elementos a lo largo de un poema y su intensificadora recolección final —caso del titulado *¡Qué lástima!*—, o la alternancia de metros de arte mayor y menor.

La segunda parte de *Versos y oraciones* presenta características análogas a la de 1920. Sigue León Felipe anhelando la sencillez —sencilla la poesía, como sencilla ha de ser la cruz funeral que nos prepare el carpintero: poema *Más sencilla*—. Se advierte un ahondamiento en la propia entraña con resultados conceptuales más considerables: religiosidad del hombre, por ejemplo, en los números III, IV, V, VIII, IX y X, donde es innegable y acertada la originalidad en el tratamiento de muy viejos temas.

Drop a Star es un poema dividido en cuatro partes, especie de vasto monólogo en el que León Felipe, más dentro de sí mismo que nunca hasta entonces, realiza "un esfuerzo sostenido por ordenar mi mundo poético". Acaso suponga acrecentamiento de la trascendencia y la intensidad de su poesía, e inicia el juego simbólico que tanto importa en obras posteriores; parejamente, la expresión resulta menos sosegada porque de cuando en cuando la voz del poeta parece encresparse un tanto.

Lo que sigue, a partir de 1937 con *La insignia*, es ya otro capítulo. Un acontecimiento histórico, la guerra civil española, causa profunda conmoción en León Felipe y determina este nuevo período de su poesía. León Felipe es ahora una fuerte pasión ibérica irritada por los acontecimientos y, además, un ánimo desesperanzado y desesperado por el futuro de la Humanidad, que a sus ojos se anuncia como envuelto en catastrófica tiniebla. Por eso el poeta rompe todos los diques, arrolla todas las contenciones; a veces es cierto que parece un vociferante energúmeno, y así su imprecación resulta nada más que insulto o denuesto panfletario, pero en otras ocasiones posee arranque grandioso y su voz se torna patéticamente impresionante.

Diríase que el corazón de nuestro poeta se ha ensanchado cósmicamente hasta el punto de hacerse capaz de albergar los múltiples latidos de una colectividad —la española, en primer término; la Humanidad, inmediatamente después— que sufre víctima de la injusticia acarreada por algunos hombres, los cuales merecen execración y a quienes él dedica sus más impiadosas palabras flageladoras. León Felipe, enemigo como fue siempre de cualquier narcisismo, habla ahora desde el que estima nivel exacto del hombre contemporáneo; están corriendo días casi apocalípticos y por eso el poeta, puesto a tono con ellos, se define y compromete afirmando: "Yo no puedo tener un verso dulce que anestesie el llanto de los niños y mueva suavemente las hamacas como una brisa esclava. Porque yo no he venido aquí a hacer dormir a nadie" [30]

No todos los libros posteriores a *Drop a Star* (cerca de una docena) ofrecen aspecto idéntico, pues junto a descompuestos panfletos —*El payaso de las bofetadas*, pongo por ejemplo, que es de 1938, en plena lucha española—, o al lado de piezas ocasionales —como *La insignia*, que es una exhortación a la unidad entre los militantes de la España republicana—, se cuentan volúmenes y versos más libres de concretas ataduras efímeras, donde la pasión clamorea en favor de causas que rebasan ampliamente fronteras nacionales y temporales —así resultan los poemas que integran "El poeta prometeico" (del libro *Ganarás la luz*, 1943)—. Nos hallamos, y más en unos casos que en otros, ante "documentos poéticos donde la voz de la tierra ultrajada por la injusticia de los hombres... se levanta inconsciente y blasfematoria *a dar testimonio de la Sombra*" [31]

Es en la "elegía española" de 1939, *El hacha*, donde aparece acaso más intensamente que en ningún otro lugar la preocupación de León Felipe por la

justicia y por la injusticia del mundo, tomando pie en la muy reciente y sangrante realidad de su patria. Hacha, envidia y polvo son las palabras clave o símbolos sustentadores del sentido de la elegía. Impulsada por la envidia, el hacha, locamente manejada por los hombres, lo destruye todo, reduciéndolo a polvo; casi poema a poema se reitera una tal situación. Tremendo pesimismo, que apenas deja leve hueco abierto a la esperanza, preside, asfixiadoramente, el conjunto; el hacha, deidad poderosa y pavorosa, actúa siempre:

Aquí el hacha es la ley
y la unidad, el átomo,
el átomo amarillo y rencoroso.
Y el hacha es la que triunfa.

Si algo superviviese todavía, el viento, otra negra fuerza, otro simbólico elemento en la poesía de León Felipe, con su furor desencadenante, lo arrebataría consigo.

Nuestro poeta echa mano en ocasiones de ese humor que no promueve risa ni sonrisa y es sólo máscara irónica, cobertura sarcástica tras la que, a duras penas, queda encubierto el llanto; a la entrada de *Español del éxodo y del llanto* (1939), el autor aclara al lector: "para que no me tildéis de jeremíaco y digáis que mi dolor es demasiado cínico, lo he vestido casi siempre de humor. Mejor sería decir que he metido mis lágrimas en una vejiga de bufón, con la que doy golpes inesperados y parece que voy espantando las moscas. Es una vejiga de trampa."

En estos libros de la que podría considerarse segunda época de nuestro poeta resulta posible advertir alguna resonancia o influencia literaria, dos sobre todo: la de Walt Whitman, el autor de *Song of Myself* [32], para quien el Hombre era tema poético fundamental, y como hombre y para los hombres todos deseaba hablar en sus versos; la otra es un eco bíblico que se manifiesta no sólo en el acento delirante y catastrófico de ciertos pasajes (pensamos entonces en los trenos de Jeremías), sino también en el uso de la repetición y el paralelismo, rasgos no nuevos en la poesía de León Felipe, pero llegados ahora a un máximo de intensidad y de frecuencia —"En España no hay bandos, / en esta tierra no hay bandos, / en esta tierra maldita no hay bandos" [33]—, siempre con el propósito de grabar a fuego en el ánimo del lector determinado concepto o palabra.

León Felipe, callado desde hace tiempo, muy enfermo, casi muerto, es poeta de especie única que nada o bien poco tiene de semejante con sus contemporáneos. Lírico nada ensimismado en sus comienzos, el poeta de *Versos y oraciones,* si algo ganó con el cambio (el relativo cambio que hemos advertido) —patetismo y poderosidad de su canto—, también ha perdido en pureza poética, ya que se encuentra bastante ganga en los desmelenados versos de esos inacabables y reiterativos poemas posteriores a *Drop a Star.* Que por ello casi nos sentimos tentados a aceptar el duro y excluyente arrepentimiento final suyo de 1959: "Estoy avergonzado de haber escrito la mayoría de mis versos. Casi todos no son más que actualidad. Al final creo que no he sido más que un reportero con un énfasis de energúmeno."

José Moreno Villa

Cumplidos ya los cincuenta años —había nacido en 1887 y en Málaga—, José Moreno Villa, casado tardíamente y con un hijo de corta edad, asentado en su exilio mejicano, se dispone a hacer rememoración autobiográfica

y en 1944 saca el noticioso volumen titulado *Vida en claro*. A una parte estrictamente familiar y personal —infancia y adolescencia, primeros estudios, etc.— sigue, con el traslado del narrador-protagonista a Madrid (1910), una larga etapa que concluye con la guerra civil. La vida intelectual española de por entonces proporciona abundante materia para estos capítulos: instituciones como el Centro de Estudios Históricos, donde Moreno Villa trabajó con Gómez Moreno, o la Residencia de Estudiantes, en la que pasó casi veinte años; personas: Unamuno, Juan Ramón Jiménez o los poetas de la generación de 1927; publicaciones periódicas: "España", "Revista de Occidente" o "El Sol", de las que fue colaborador; tertulias y actos literarios. También proporcionan materia los libros y andanzas del interesado —que de 1904 a 1908 estuvo en Alemania estudiando Ciencias Químicas; que fue empleado de la editorial Calleja; que opositó en 1921 a Bibliotecas y fue bibliotecario en el Instituto "Jovellanos", de Gijón, y en la Facultad de Farmacia de Madrid; que en 1924 comenzó a pintar y había de exponer varias veces—. Animado cuadro que Moreno Villa, protagonista, personaje o simple espectador atento, evoca emocionadamente.

Todavía hay más emoción y más carga íntima en los tres capítulos finales del libro (XIX a XXI): historia de un doloroso y difícil exilio que, al fin, se atenúa (si bien la nostalgia de la tierra perdida fue torcedor constante del ánimo), ya por el cultivo de la indeclinable vocación, o por la amistad —Genaro Estrada y Alfonso Reyes a la cabeza de los amigos mejores—, o por el amor —matrimonio y nacimiento del hijo: "semilla hispana convertida en fruto al caer en tierra mexicana"—. Con la invocación a éste concluye la autobiografía; la vida de su autor iba a durar aún once años más, hasta 1955.

Casi en la última línea afirma Moreno Villa que su existencia fue "la de un retraído", y bastantes páginas atrás (en el capítulo VIII) declaraba así su condición de solitario gustoso: "El amor de la soledad comienza en mí desde muy niño. Me aburrían las discusiones y el barullo; me atraían la quietud y la meditación. La busca del cuarto apropiado no era otra cosa que amor a la soledad. Sospechaba que sólo así podría soñar y escribir, aspiración suprema". Solitario y retraído, atento siempre a su vocación, amigo de los amigos (no muchos y selectos), distinguido de espíritu, habitualmente mesurado, le vemos pasar a lo largo y a lo ancho de esta sincera y serena recordación autobiográfica.

Variada y abundante resulta la dedicación intelectual de Moreno Villa [34], quien ejerció como crítico de arte, aunando fina sensibilidad y puntual documentación, y hasta se ocupó ocasionalmente de temas políticos; quien gustó de recorrer España y conocerla en sus entresijos contemporáneos e históricos [35]; que editó algunos de nuestros clásicos y, finalmente, compuso poemas y escribió libros de prosa.

Los versos de Moreno Villa son la obra de un poeta no de primera fila, fino e inteligente, a tono con el tiempo estético que le ha tocado en suerte conocer, pero sin plegarse de manera servil a lo que se llevaba en la poesía de entonces. Acaso por ello, y también por la radical seriedad de su labor, mereció los elogios de Ortega y de Antonio Machado [36]; me acerco más, sin embargo, a la opinión de Juan Ramón Jiménez [37], para quien Moreno Villa "es un aficionado a la poesía. Hace cosas con gracia, agradables; cosas que no están mal, pero siempre con el sello del aficionado".

Lo que llamaremos teoría poética de José Moreno Villa es una consecuencia de sus versos, los cuales nacieron tal como son espontáneamente, obedeciendo sólo al personal talante de quien los compuso. Su naturaleza andaluza y una estancia en Alemania, a más de la condición de intelectual nunca desmentida, constituyen tres factores capitales de su poesía; junto a lo popular

andaluz, la poesía alemana culta, y todo ello asimilado y fundido muy personalmente con otros ingredientes: "Allí [en Alemania] están mis raíces [38], aunque ligadas a las de lo popular andaluz. Yo veo la trama así: copla andaluza (incluso con el tono), Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia, más algo de España, más algo de Roma, de la clásica." Lo parnasiano, si por tal entendemos los versos sonoramente brillantes, es "lo más lejano a mi poética" [39].

Años más tarde [40] resumirá en los cuatro postulados siguientes su entendimiento y práctica de la poesía: "La poesía fue para mí: 1.º, una válvula de seguridad; 2.º, fue fijación de estados por los cuales pasa el yo presionado por las circunstancias; 3.º, fue ritmo para acompasar la atropellada emoción y hacerla más aceptable; 4.º, fue comunicación efectiva con el prójimo." Moreno Villa se vale para hablar así de su propia experiencia de poeta lírico, para quien la poesía es, ante todo, desahogo y satisfacción personales y, después, comunicación del que la escribe con los demás; nunca hubo en él una pretensión épica o colectiva al modo de la que inflamó la voz de su contemporáneo León Felipe.

En el valor poético de "las circunstancias" ha insistido reiteradamente nuestro autor, diciendo, por ejemplo, que él no inventa nada y sólo transcribe (tómense ambos verbos en muy lato sentido) aquello que la propia vida le da en forma de sucesos externos, de sentimientos y de meditaciones. Esta amplia, generosa recepción del elemento "circunstancias", que tanto enriquece la poesía con posibilidades temáticas, la efectúa Moreno Villa por estimar que "en el hombre —y el poeta lo es— tienen que repercutir lo mismo las cosas que los hechos circundantes. Lo contrario me resulta monstruoso" [41]. Lo cual no supone la exaltación de un realismo a ultranza que ofrezca literalmente y en verso más bien prosaico ese cúmulo de circunstancias, en el que no se ha operado selección alguna. El poeta, según Moreno Villa (quien desea constituirse en ejemplo vivo de tal conducta), llevará a cabo la transfiguración del material idóneo, tarea en la que sus dotes se pondrán a fuerte prueba: "esas realidades vividas me sirvieron de trampolines para pasar a otro plano, el de la transfiguración. Puede ser que no siempre haya tenido presente este deseo volatizador. En ese o en esos casos mi poesía es nula, sin resorte" [42]. Al servicio de este proceso pondrá Moreno Villa su ingenio y su cultura.

Dos curiosos y distintivos pormenores que pertenecen al ámbito de la expresión acusan su presencia desde bien pronto en la obra en verso de nuestro autor: el uso de palabras comúnmente tenidas como prosaicas, lo que a la altura de 1913 o 1915 suponía una relativa novedad: "En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. Esto no existe en la poesía anterior, y creo que, mérito o demérito, es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española" [43]; y la casi total proscripción del adjetivo calificativo, movimiento de protesta frente a un empleo abusivo y degradante.

Son precisamente algunas circunstancias de la existencia de José Moreno Villa los factores que determinan ciertos cambios en su poesía, permitiendo el señalamiento de hasta tres etapas, cuyos jalones iniciales, el de la segunda y tercera, se corresponden con otros tantos desplazamientos del poeta fuera del lugar y de la costumbre en él habituales: "Para mí es indudable que la peripecia de Nueva York opera un cambio en mi poesía, como lo opera también más tarde la sublevación y guerra civil. Aquélla, le presta una soltura o, mejor, desenvoltura que nunca tuvo y ésta un aplomo y una severidad que espero sean definitivos" [44]. De 1913, año en el que públicamente comienza la actividad poética de nuestro autor con el volumen *Garba*, hasta 1927 o poco antes, año del

viaje a Norteamérica, corre la primera de esas etapas. Desde aquí a 1936 va la segunda. La tercera y última coincide con el exilio y concluye con el libro póstumo, *Voz en vuelo a su cuna.*

Según el diccionario de la Academia, "garba" se llama en Aragón y Murcia "una gavilla de mieses". Gavilla de muy varios poemas es el libro primero del poeta Moreno Villa; varios en tema, en intención, en importancia y, asimismo, en métrica. *Garba* se abre con las siguientes palabras: "Adornen estas hojas los nombres de tres poetas: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez." Leído el libro, comprende el lector que se trata de admiraciones literarias y no de modelos que más o menos servilmente guíen los pasos del recién llegado a la poesía.

Andalucía y España (para decirlo valiéndome de indicaciones geográficas) son los motivos primordiales en el conjunto. Por Andalucía entiendo la gracia y el garbo, el aire y el ritmo, la seducción colorista y el represado fondo trágico de algunos poemas. Pero considerar tan sólo este aspecto nos daría una imagen incompleta del libro en el cual España, con visión un tanto al modo noventayochista, se halla presente; composiciones como *Lo fatal* —lo que parece, por desgracia, irremediable que ocurra en nuestra patria—, o *El terror mítico* —el campesinado español como heredero de muy viejos y lejanos resabios supersticiosos y adormecedores—, o *Pan nuestro de cada día* —ese pobre pueblo de España que tras larga jornada fatigosa ha logrado como única enseñanza "la sabiduría villana de *dejarse deshacer*—, constituyen prueba fehaciente de ello. Sencillez y claridad destacan como valores expresivos de *Garba.*

Al año siguiente, 1914, sale a luz *El pasajero,* donde unas cuantas composiciones insisten en motivos españoles, estableciéndose así continuidad temática respecto de *Garba.* Lo nuevo de este segundo volumen es el poema titulado *La selva fervorosa,* lírico y extenso, sin carga narrativa y con pretensión de trascendencia; responde a unas palabras de Pérez de Ayala [45] e inicia en la obra de su autor una línea de poesía densa en cuanto al contenido, línea que en más o en menos se mantendrá desde ahora a lo largo del tiempo y de los volúmenes posteriores.

Luchas de "Pena" y "Alegría", 1915, se define como poema "alegórico". "Pena" es la manceba y "Alegría" la novia, que "está muerta de pena" así como lo está el poeta, víctima de tales luchas. Impregnando semejante simbología se echa de ver la condición andaluza del malagueño Moreno Villa, que le lleva a refugiarse, como hicieron otros poetas españolas del siglo XX, en el canto popular, ocasionándose así graciosos quiebros y aparente ligereza.

Evoluciones, 1918, es un conjunto de prosa y verso. En este último aspecto constituye, al decir de Díez-Canedo [46], "como un límite, el término natural de una tendencia". Cierra, pues, etapa y cabe esperar que después de sus poemas advenga algo distinto.

Puede que esa nueva etapa dé sus primeras señales de existencia en *Colección,* 1924, un volumen no menos variado que *Garba* y en el que Moreno Villa destacará, andando el tiempo, el tono de serenidad y de plácida melancolía que lo informa. Junto a hermosas y sencillas canciones, de un popularismo pasado por intelectual alambique, figuran composiciones donde la Naturaleza constituye un punto de partida que de algún modo se entraña a las cosas del poeta, las cuales son sustentáculo del poema. Tal carga íntima se comunica a veces de manera demasiado seca, carente de gracia y de musicalidad, como si el deseo de obtener aleccionamientos éticos dañara el logro estético.

De los títulos que integran la segunda etapa en la poesía de José Moreno Villa puede que sea *Jacinta la Pelirroja* el más notable. Conjunto muy unitario cuyo tema es solamente el amor, protagonizado por el poeta y una muchacha

norteamericana; la relación, a punto de concluir en matrimonio, se rompe. El tratamiento de la pasión, harto distinto al que tendría en manos de poetas románticos y modernistas, así como la condición de los amadores: un intelectual que andaba ya por los cuarenta años y una joven no española, son causas motivadoras de singularidad. Hay en este libro un poema —el que comienza "Al pueblo, sí, pero contigo, Jacinta"— que, para quien lo compuso, resulta muestra "la más expresiva de mi raíz, la más definidora de mi *yo*" [47] por cuanto en el mismo resplandece su deseo, hondamente sentido, de aislamiento del caótico y ruidoso mundo en torno.

Un tanto desplazadas en el tiempo vieron la luz formando libro las ingeniosas *Carambas*, 1931, testimonio de la veta lúdica de Moreno Villa, si en otros momentos levemente apuntada, dejada ahora en gozosa libertad pues "están escritas dejándome llevar por la fuga de ideas, sin control, gozando de lo arbitrario y detonante, de lo dulce e irrespetuoso".

Puentes que no acaban y *Salón sin muros* marcan el final de la etapa que consideramos; son libros en cuyos poemas parece llevar la voz cantante el corazón, pero frenado o contenido por la mirada rigurosa de la inteligencia.

Poco interés ofrecen algunos ocasionales romances de guerra compuestos por Moreno Villa en 1936 y 1937: hablan, sin exaltaciones heroicas, de una lucha sucia, triste y perturbadora. Importan más sus libros del exilio, apoyados temática y emocionalmente en recuerdos y nostalgias, poderosa raíz a la que hubo de unirse el amor —una serena y lograda pasión, la de ahora— y el nacimiento del hijo. Vuelven las circunstancias a pesar en su poesía, configurando la tercera y última etapa de ella; se produce como un cambio que León Felipe, colega tan distinto y amigo, enunció así:

Desde entonces viniste a ser otro hombre.
Tus mejores poemas y tus cuadros más líricos
arrancan de esta época.
Conociste a la Muerte, llegaste a Méjico,
encontraste el amor, y tuviste un hijo.
Esto te cambió. [48].

Puerta severa y *La noche del Verbo* son manifestación de ese cambio. Tienen como protagonista al hijo, por cuya presencia todo se vuelve más humano y más grave; la expresión aparece despojada de ornatos e ingeniosidades. Los poemas conocidos póstumamente insisten en tales características y, como de su título —*Voz en vuelo a su cuna*— se desprende, acusan una fuerte sensación nostálgica de la tierra natal.

La prosa fue utilizada por José Moreno Villa para objetos harto diferentes: la narración y la libre divagación, el artículo periodístico o el ensayo; en cualquiera de estas modalidades campean su cultura y su sensibilidad. Resulta así un correcto y distinguido prosista al que la dedicación erudita no cargó de lastre inútil y sí le proporcionó sólido apoyo, en tanto que su condición de poeta en ejercicio ayudaba para conseguir una bella y, a veces, poco sólita expresión. Tal sucede en algunas partes de *Evoluciones*, o en *Pruebas de Nueva York* —parvo conjunto de ceñidas prosas, intencionadas y sugerentes, con la pretensión de abocetar el vasto y distinto mundo contemplado por el autor en su visita de 1927—, o en *Leyendo a...* —curioso estudio estilístico donde se buscan y examinan las palabras que son la posible y luminosa clave de la expresión de algunos cimeros escritores españoles—, o, por último, en la deliciosa rememoración *Vida en claro*.

Ramón de Basterra

Ramón de Basterra (1888-1928) es uno de esos escritores vascos que en su lucha con la expresión castellana no siempre quedaron victoriosos. Su amigo Casa-Rojas recuerda cómo desde muy pronto se puso Basterra a "la benedictina tarea de estudiar el Diccionario, empezando por la A" [49], con el propósito de suplir el deficiente conocimiento léxico, deficiencia debida a "su formación vasca"; acaso por ello, y puede que mediando además su personal idiosincrasia, era "premioso, y su prosa, producto de una alambicada destilación. A veces una cuartilla le costaba una tarde entera" [50]. En 1905, con el soneto *Al ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, obtuvo premio en un certamen bilbaíno y a partir de entonces Ramón de Basterra cultiva la literatura, alternándola con el ejercicio de la diplomacia, y escribe libros de verso, ensayos históricos y un drama [51].

Bilbao fue el lugar de nacimiento, de formación y de iniciación de nuestro escritor: contertulio del "Lion d'Or", en la culta asamblea que presidía don Pedro Eguillor, y colaborador de la revista "Hermes". Antes y después de su ingreso en la carrera diplomática (año 1915), viajó Basterra por Europa y América, interesante experiencia de apertura que dejó alguna huella en su obra. Estuvo adscrito al ministerio de Estado, con residencia en Madrid, de 1920 a 1925, y éstos son los años más fecundos en trabajo y publicaciones. Sirvió asimismo en la embajada de España ante la Santa Sede, con el marqués de Villaurrutia como embajador; en Rumania (1918) y, más tarde, en Venezuela. Muere en 1928, víctima de la esquizofrenia causada por un manifiesto complejo de inferioridad [52].

De la fidelidad al lugar de nacimiento, urbe industriosa y campo en torno, según la visión de Basterra, queda constancia en el "Nuevo fabulario" (poemas de *Virulo, Mediodía*), donde el elemento maquinístico aparece revelando un sentido aleccionador, y en el canto entrañable de cosas y personas que constituye *La sencillez de los seres*, acaso el más logrado de sus libros de verso. Los años de estancia en Roma, la contemplación a diario y la meditación frecuente de tantos vestigios gloriosos le llevaron a forjarse una ambiciosa y exultante idea de la Romanidad: la capital de Italia nació como metrópoli de un vasto imperio en el que se dieron cita fuerza militar y derecho con la fina sabiduría helénica y la gracia del Cristianismo. El segundo poema de *Las ubres luminosas* es un soneto titulado precisamente *Roma* y resulta muy expresivo a tal respecto: de entrada se apela a Roma, "ciudad que eres la madre de ciudades"; y en los versos noveno-décimo se recuerda su condición de armónica integradora —"luz de la Hélade en el mármol veo, / clama el bronce la voz del Galileo"—. Quizás este poema sea poco brillante en la dicción y puede que su contenido no sobrepase el nivel de tópico, pero lo motiva un sincero y significativo entusiasmo, bien distante de la yerta apología de encargo (por el estilo de ésta resultan otras composiciones del volumen).

Fue en Rumania donde tuvo Ramón de Basterra como una confirmación práctica de su idea de la Romanidad, fruto de lo cual es uno de sus libros en prosa, *La obra de Trajano*, "agudo boceto histórico". La embajada en Venezuela supuso un inesperado ensanchamiento de aquella idea: España, una hija de Roma, continuaba y acrecía la labor creadora de la antigua metrópoli gloriosa; así puede leerse como entre líneas en *Los navíos de la Ilustración*, que nació como intento limitado a historiar las actividades de la Compañía Guipuzcoana de Navegación, pero desbordó tal propósito convirtiéndose en un estudio del siglo XVIII español, obra documentada y madura.

Las alas del lino es el título de un poema dramático que su autor dejó inédito y que no ha sido aún representado. Teatralmente hablando, es pieza

poco lograda, ya que, por ejemplo, abundan en ella los trozos líricos y narrativos con valor de partes aisladas, lo que resta coherencia y demora la peripecia. Las "alas del lino" son el instrumento que saca a los personajes del mundo llamado real para sumirlos en el del ensueño, por lo que puede aludirse a la tonalidad romántica del conjunto [53].

Los cuatro libros de versos que publicó Basterra son muestra de un poeta tal vez más interesante por lo que desea decir —en alguna ocasión, al menos— que por la manera de decirlo. Lo mismo si celebra a Roma y cuanto ésta significativamente comporta, que cuando canta motivos paisajistas y humanos de la patria chica, o en otras ocasiones, Ramón de Basterra es, en términos generales, palabrero e inhábil, lo que no excluye la existencia de momentos inspirados en su obra. Nuestro poeta se sirvió a veces de una inflamada retórica como vehículo de sus pensamientos —"cantor de sentires cerebrales", le caracterizó D'Ors—, la cual satisface muy escasamente.

Los poemas del *Nuevo fabulario* contrastan por su temática de última hora con las apelaciones, digamos clásicas, de otros poemas y libros compañeros. Se trata del aprovechamiento poético de la máquina, objeto al que se hace portador de una lección útil que se transmite, como en las viejas fábulas animalísticas, en versos sencillos, a cuyo término se coloca la explícita moralidad. Acaso Basterra sea el primero entre nosotros en intentar semejante incorporación, que contaba ya con precedentes fuera de casa, como el futurismo de Marinetti y, antes, el Walt Whitman de *Crossing Brooklyn Ferry;* nuestro poeta, nuevo Esopo, estima que:

Se cerraron las fábulas a base
del material del día quinto.
Quedan abiertas otras. Escuchad a las máquinas.
Escuchad su lección de ritmo.
Calla doña raposa, don león, don caballo.
Avanza doña grúa, don cilindro, don émbolo.

Gabriel Miró

En enero de 1908 acontecía la revelación pública del escritor GABRIEL MIRÓ (nacido en Alicante, 1879) al obtener con su novela corta *Nómada* el premio de relatos de la publicación periódica "El Cuento Semanal"; por entonces se dijo ya que "el módulo espiritual y literario de Gabriel Miró es, hoy por hoy, extrañamente único en la juventud escritora contemporánea". Miró tenía en su haber tres volúmenes publicados [54] y alguna labor periodística, muestra primeriza de su arte no poco impregnada de Modernismo.

Su sensibilidad, delicada como finísima epidermis, hubo de sufrir bastante durante los años de permanencia —1886 a 1891— como alumno interno de los jesuitas en el colegio de Santo Domingo, de Orihuela, donde cursaba el bachillerato (de sus crisis y angustias será portavoz el niño Pablo, personaje de *El obispo leproso).* Años después recordaría el interesado una cierta atmósfera de terror que agoreramente aleteaba sobre el espíritu de los jovencísimos colegiales y en virtud de la cual "sepultóse mi alma en el pensamiento del Infierno y ansió penitencias horrendas que me salvasen. Hincábame plumas y lápices en el cráneo y me privaba de comer tocino. Yo no podía ofrendar en mi ara ni corderos ni palomas".

Una estancia en Ciudad Real, adonde había ido con su familia por traslado del padre, que era ingeniero-jefe de Caminos, dio pretexto a los primeros escritos mironianos, impresiones acerca de la tierra manchega —*Paisajes tristes* es su título— en las que se echa de ver una propensión descriptiva. Desde 1894,

año en que concluye ese traslado, hasta 1914, Gabriel Miró reside en Alicante, y aquí se inicia y progresa lenta y esforzadamente su tan singular carrera literaria. Contemporáneos de los primeros libros y de los primeros éxitos y desengaños son su matrimonio con Clemencia Maignon; el cargo de cronista de la provincia, pagado tarde y mal; los dos fracasados intentos de ingreso en la Judicatura. Cuando en 1914, buscando más amplios horizontes, abandona la ciudad natal, nuestro autor posee cierta nombradía.

En Barcelona, donde se establece, tiene Miró unos cuantos fieles amigos y colaboraciones frecuentes en algunos diarios, las cuales interrumpe, así como la composición de nuevos libros, para ocuparse exclusivamente del encargo que le ha hecho la casa editorial Vecchi y Ramos: preparar una gran enciclopedia sagrada católica. Miró atiende a todo: busca colaboradores competentes y les hace las indicaciones oportunas; confecciona un indispensable índice de cuestiones a tratar, etc. Fue una experiencia triste, porque terminó fracasando, y como balance de la misma pudo decir nuestro autor que había perdido un tiempo precioso para la obra propia sin obtener a cambio compensación apreciable; si acaso, tal empresa sirvió para corroborar su biblismo.

Madrid es el tercero de los lugares en que Gabriel Miró pasa buena parte de su vida, diez años en este caso: de 1920 hasta el fallecimiento, ocurrido en mayo de 1930. Le rechazan por dos veces en otras tantas convocatorias del premio "Fastenrath", con evidente desacierto por parte del jurado académico [55], y no prospera su candidatura para miembro numerario de la Academia de la Lengua. Obtiene el premio de periodismo "Mariano de Cavia" de 1924 por el artículo *Huerto de cruces,* publicado en el diario bonaerense "La Nación". Le protege, concediéndole un destino burocrático-cultural, el político Antonio Maura. Siguen saliendo libros suyos y su prestigio, aunque entre un público nada multitudinario, se consolida y aumenta; su ejemplo de buen hacer y de bien escribir es tomado en consideración por los nuevos escritores del momento, algunos de los cuales le consagraron admirativas semblanzas [56].

Acostumbradamente viene ofreciéndose la adscripción al novecentismo de Gabriel Miró, si bien nuestro escritor, al igual que Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, resulta un tanto excéntrico a lo que llamaríamos afanes-núcleo de los integrantes de ese grupo generacional. Miró, lo mismo que Pérez de Ayala, continúa el proceso de renovación de la novela española iniciado por los noventayochistas; Miró es también un modernista que lleva al máximo posible la empresa de dignificar y enriquecer la prosa, tratándola de modo parejo a como se trataría el verso. Pero Miró, que saca a la prosa de su condición meramente servicial, no olvida que ésta ha de cumplir otra misión más dinámica en cuanto vehículo transmisor de ciertos contenidos.

Varios textos mironianos nos advierten respecto de la importancia que la palabra posee en sí misma; en *El humo dormido,* por ejemplo, que se publica en 1919, leemos: "Hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra, su palabra plena y exacta. Una llanura de la que sólo se levantaba un árbol no la sentí mía hasta que no me dije: Tierra caliente y árbol fresco. Cantaba un pájaro en una siesta, lisa, inmóvil, y el cántico la penetró, la poseyó toda cuando alguien dijo: Claridad. Y fue como si el ave se transformase en un cristal luminoso que revibraba hasta la lejanía." Puede que, en esas fechas, la que llamaríamos obsesión por la palabra bella se hubiese atenuado en nuestro autor luego de un tiempo, de inequívoco signo modernista, al que corresponde lo más frágil o caedizo de su obra. Atenuado no equivale, claro está, a desaparecido, ya que Miró se mantuvo siempre fiel a sí mismo y a su empeño artístico, que, según Jorge Guillén [57], "se dirigía

hacia la captación de una realidad revelada a través de los sentidos y los sentimientos. Se necesitaba, claro, la lengua más rica, el registro más numeroso". Tal preponderancia de los sentidos y los sentimientos, y esa riqueza y numerosidad de la lengua son causas que pueden resultar perturbadoras de lo que se considera marcha normal del relato y acaso por ello se disputa acerca de la condición novelística de Miró. ¿Era éste un novelista genuino?

Creo abundan más las respuestas negativas o con bastantes salvedades, y puede que la opinión de Ortega [58] a propósito de *El obispo leproso* haya arrastrado algunas otras. En libro reciente de Sánchez Gimeno [59] se explicitan los apoyos de la respuesta negativa, a saber: escasa acción —que es "la sustancia de la novela" y que en Miró no pasa de "un mero soporte"—; falta de coherencia —"sus obras son una sucesión interminable de cuadros impresionistas"—; y, finalmente, la comprobación de que "en Miró lo importante es la forma en que se dicen y presentan las cosas, sin que el argumento de sus obras llegue a apasionar ni aun a interesar al lector".

Estimo poco verídico y afortunado semejante señalamiento. Gabriel Miró, tan artífice de la palabra, tan vencido por los sentidos, tan espléndido paisajista, no se olvida por ello de los seres humanos y de lo que a éstos acaece; "pululan [60] vidas y pasiones en el Levante montado por Miró sobre su Levante real. *La novela de mi amigo* es la mejor de las tentativas juveniles. *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* señalan el cenit de la madurez definitiva". Tampoco debe olvidarse que cuando nuestro autor llega a la literatura han cambiado (y seguirían cambiando) harto radicalmente las cosas en el ámbito de la novela a causa de agotamiento del canon realista-naturalista [61]. Asimismo ha de tenerse en cuenta el concepto novelístico profesado por Miró: "decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios"; esta aseveración, que trae al recuerdo conocidas palabras de Mallarmé —"nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema; sugerirlo, he ahí el ideal soñado"—, acaso pueda resultar a algunos extraña o gravemente heterodoxa.

El arte mironiano, bien distinguido ya desde casi su principio, pero en ese momento revelando influjos y resonancias, fue haciéndose, con el paso del tiempo y el aprendizaje consiguiente, personalísimo e impar; cabe, pues, indicar la existencia de algunas etapas en este camino progresivo.

Varios de sus primeros títulos muestran, tanto en la entraña como en la expresión, rasgos propios del Modernismo imperante a la sazón; poco más o menos hasta 1908, año de *Nómada* y de *La novela de mi amigo,* va esa etapa. A estas alturas cronológicas sus dotes no han dado aún cuanto pueden dar, obstaculizadas por los indispensables tanteos previos y por los modelos influyentes. A Vicente Ramos [62] le parece que el relato *La fiesta de Nuestro Señor* (después titulado *Corpus)* señala un hito en tal recorrido, ya que desde entonces (es también 1908), "dueño de una personalísima técnica descriptiva, superada la herencia modernista, conocedor de las más hondas raíces musicales y plásticas de la palabra, Miró se dispone a usar de dicha riqueza e instrumentos en obras de más alcance".

En *Hilván de escenas* (1903) aparecía ya una idea cara a Gabriel Miró y torcedor de su ánimo, a la que volverá, demostrándola por vía narrativa, más de una vez; es la siguiente idea, traída ahora por el personaje Pedro Luis: "¡Por falta de amor entre los hombres se efectúa lo malo!" *Nómada,* el relato que acertadamente premió un jurado que integraban Pío Baroja, Valle Inclán y Felipe Trigo, lleva como subtítulo "De la falta de amor" y ofrece la comprobación merced al desarrollo de una noticia que su autor leyó en la prensa diaria. Sólo una ceniza, una ruina era ya don Diego, el noble caballero de

Jijona que actúa como protagonista de la escasa acción del relato; su existencia, debido a esa falta de amor, está vocada al dolor más lacerante. Suave denuncia de la hipocresía ambiente, del cerrado y oscuro medio provinciano o pueblerino, donde diríase que ninguna exaltación vivificadora halla acomodo, pero no por suave en su tono —era esa la manera peculiar de Miró [63]— menos heridora y eficaz. Pues ¡cómo nos va ganando la belleza del estilo, la nunca apurada insinuación, el pergeño moral del héroe! Como por una lentísima, acrecentada onda anegadora, el ánimo del lector es traspasado por la tristeza.

"Sigüenza", doble de Gabriel Miró, quien tantas veces sentirá y hablará a través suyo, frecuentemente resulta portavoz del franciscanismo mironiano ante sus hermanos los hombres y ante los demás seres y cosas de la creación; nada más aclarador que sus mismas palabras definiendo al personaje: "Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud. Para mí, Sigüenza significa ahínco, recogimiento, evocación y aun resignación en las cosas que a todos nos pertenecen."

Compatibles con el franciscanismo y la ternura, con la melancólica tristeza que trasciende de tantas páginas e impregna el ánimo del que lee, están la crueldad y la ironía, muestra de que Miró con su literatura no se aparta de la realidad cotidiana, sino que la ofrece completa. La antes advertida falta de amor es, precisamente, la que engendrará casos crueles como el que protagonizaba don Diego (en *Nómada)*, o el fusilamiento del inocente muchacho hijo del juez ("episodio de crueldad que le reselló para siempre la vida" al "Cara-rajada", en *Nuestro Padre San Daniel)*, o los que padecen algunos animales. Junto a seres de alma delicada y nobilísima hay en la vida de todos los días otros seres —y Miró repara en ellos— que parecen faltos de la más elemental sensibilidad o que, más patéticamente aún, la tienen como deformada, o vertida hacia el mal. Para ellos y para todos los actos y ambientes torpes y sórdidos hace uso nuestro autor —con "lumbrecillas socarronas" en sus ojos, "avezados a perspectivas del todo caricaturescas", al decir de Jorge Guillén— de su capacidad irónica que, sin encrespar la voz, sin levantarla siquiera, avisa y denuncia.

Puede servir de ilustración al respecto *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y su continuación *El obispo leproso* (1926). Oleza es la Orihuela de sus días de colegial interno con los jesuitas de Santo Domingo, y el recuerdo poco grato de ese tiempo y lugar aflora, con los obligados desarrollos ficticios [64], en las páginas de tales libros. En Oleza se cumple, asimismo, la triste división de los seres humanos en cuanto a sensibilidad, y junto a los que sufren por ella —Pablo o su madre Paulina, por ejemplo— están sus victimarios —el colegio, o los hermanos Elvira y Don Álvaro. Una tradición sofocadora de cualquier brote distinto —la enmohecida tradición que representan con Don Álvaro Galindo y Serrallonga, eclesiásticos como el Padre Bellod y el canónigo Don Cruz, y laicos como "Carolus Alba Longa"— conforma el ambiente de la vieja y levítica población. No es preciso que Miró proteste de modo parejo a como lo hicieron en su momento y caso los escritores del 98 —el Martínez Ruiz de *La voluntad*, por ejemplo—, mezclando política, religión, sociología y patriotismo; desde un ángulo en apariencia nada más que estético, pero con eficaz hondura ética, Miró relata y retrata, e impresiona.

El sacerdote Don Magín, adscrito al grupo de los oleceneses bienmirados por el autor, es uno de los ejemplares más conspicuos de la riqueza sensorial de Gabriel Miró. Los colores, los olores, los sabores, todas las sensaciones constituyen para él ocasión propicia, coyuntura gozosa para exaltarse; y como era un alma limpia, por el camino de los sentidos ascendía a la entusiasmada alabanza al creador de tan placiente universo. Nuestro autor diríase un trasunto de

este su personaje: todo cuanto recuerda y ve, lo evoca y ofrece valiéndose de las sensaciones, manejándolas a veces sinestésicamente; adecuando sensorial y afectivamente paisaje y seres humanos —compruébese en *Nuestro Padre San Daniel:* primer párrafo del capítulo "El aparecido", que tiene como protagonista a la estremecida Paulina; o finales del capítulo "Prometidos", también con Paulina en primer plano—; prodigando antropomorfizaciones [65] o recurriendo a figura de signo contrario —pasando de lo humano a lo animal: "[...] los pobres que van de camino doblando la frente como un testuz de res"; o a lo inorgánico: "[...] la piedra de su frente [se trata de don Álvaro] con una circulación de sol"—. Todos los sentidos son convocados a la delicia y con frecuencia comparecen simultáneamente en parejas y en grupos de más miembros: "El olor del ramaje retoñado, el sabor de esa carne frutal, cruda y fresca, y el tacto de su piel lisa o velludita, dejaban una delicia inmediata de árbol, una sensación de paisaje. ¡La fruta verde! ¡Sólo de pronunciarlo, nada más diciéndolo, se le ponía [a Don Magín] en la lengua el gusto y el olor y la claridad de todo un Paraíso con primeros padres infantiles!" Cuando Miró describe un paisaje natural, un lugar urbano, una persona, el despliegue sensorial arrebata al lector, le levanta, incluso le abruma; en Miró, "sensualidad es espíritu".

Discurriendo por tales lugares, pasmándose o no del espectáculo que se les ofrece en torno, integrando las respectivas filas de opresores y oprimidos, encontramos a los personajes mironianos, a los que su autor dispensa una atención asimismo sensorializada porque más la apariencia que el hondón de su ánimo es lo que nos revela de ellos, y porque son unas breves notas significativas las que se ponen en juego impresionista. He aquí otro factor que ayuda a negar la genuinidad novelística de sus relatos extensos.

Decir que no habiendo compuesto Gabriel Miró versos es un poeta equivale casi a una perogrullada. Recuérdese que nuestro autor recoge a su modo y provecho la aportación del Modernismo, consistente en obtener una prosa no exclusivamente servicial, sino bella en sí misma, digna de tratarse como una joya, envoltura exquisita que a veces transmitirá sólo inanidades. Aceptado este teórico punto de partida y teniendo presentes los logros ajenos merecedores de estima; ayudado por un finísimo gusto y una delicada sensibilidad; mostrándose consigo mismo riguroso, Gabriel Miró consigue una prosa que dejaba asombrado al poeta Juan Maragall [66]: "Yo no comprendo cómo la poesía, que es esencial en todas sus obras, se le puede quedar contenida en esta prosa extraña que parece va a prorrumpir en canto a cada momento; pero no, queda prosa teniendo dentro toda la luz de la poesía"; una prosa de la que más recientemente dijo el músico Joaquín Rodrigo [67] que era "apretada y borrosa" como una sinfonía de "timbres espesos y calientes, en la que sonarían las trompas gallardas, los trombones y las trompetas, las violas y, sobre todo, estridentes oboes" [68].

Ramón Pérez de Ayala

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) es ejemplo de escritor intelectual, especie no demasiado frecuente en las letras españolas, donde abundan más los individuos sensoriales (caso Miró), lúdicos (caso Ramón Gómez de la Serna) o sentimentales (caso Juan Ramón Jiménez), dicho sea con las reservas a que hubiere lugar. Escritor, Pérez de Ayala, de considerable cultura clásica y moderna, paladín del humanismo, riguroso en sus gustos y discrepancias, excelente conocedor del instrumento verbal que empleaba. Su obra, variada y extensa [69], resulta claro testimonio de cuanto queda apuntado.

Fuera del hogar familiar, la primera persona que dejó huella en Pérez de Ayala fue su maestro de primeras letras, don Juan Rodríguez Muñiz: "Él me enseñó a escribir; él me despertó el apetito —quizá malsano— de mordiscar en los frutos del árbol de la ciencia. La primera y más radical enseñanza práctica de la escuela de don Juan fue la resignada modestia y la satisfacción del deber cumplido", evocará el interesado muchos años después [70]. Dejó también huella, positiva y negativa, su estancia como alumno interno de bachillerato en colegios de la Compañía de Jesús: el de San Zoil, de Carrión de los Condes, y el de la Inmaculada, de Gijón. A los jesuitas debe nuestro escritor el germen de su conocimiento de las lenguas y culturas clásicas y el haber sido alumno de quien sería años más tarde su gran amigo, don Julio Cejador [71]; pero la experiencia de Alberto Díaz de Guzmán, el niño Bertuco del libro *A. M. D. G.*, no fue ciertamente grata y el resabio que la misma deja en el ánimo del interesado será como una rémora que arrastraría consigo largo tiempo. La tercera huella importante en Ayala, ya estudiante universitario, se debe a la Universidad de Oviedo de finales del pasado siglo, a la Facultad de Derecho, en cuyo claustro, de muy ilustres miembros, se encuentra Leopoldo Alas, "Clarín", el cual, "en las clases, más que de la asignatura nos ponía al corriente de las innovaciones estéticas del momento; nos hablaba de las obras acabadas de publicar y nos despertaba un interés apasionado por la Literatura. Yo creo que a mí me sirvió de acicate en mi incipiente vocación literaria" [72].

Concluidos en su ciudad natal los estudios de Leyes, Pérez de Ayala pasa a Madrid a doctorarse y a iniciar su vida de aprendiz de escritor. Es 1902. La generación del 98 y el Modernismo son las tendencias que privan, y el joven recién llegado hace amistad con sus compañeros de edad y de inquietudes; anda por las revistas, las redacciones, las tertulias, el Ateneo; escribe y publica. Con Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y Pedro González Blanco funda en 1903 la revista "Helios", portavoz del movimiento modernista. Este año es el de su primer viaje a Inglaterra, adonde volverá en 1907 y, posteriormente, más veces. La estancia en Inglaterra resulta motivadora de otra huella en su talante: la cultura, la elegancia, el espíritu ingleses le impresionan y le influyen. Cuando regrese a Madrid llamará la atención por su impecable y britanizado atuendo [73], pero más importa lo que ha aprendido en otro orden de cosas: la mesura, la ecuanimidad, el espíritu crítico, el interés por cuestiones muy varias y diversas, convertidos desde entonces en rasgos peculiares de su manera de ser y de escribir.

La actividad literaria que Pérez de Ayala vino a comenzar a principios de siglo por mera vocación se trocó al cabo de pocos años, en virtud de la ruina familiar, en un medio de hacer frente a la vida. Quedaban prohibidos los lujos de antaño y nuestro escritor hubo de ponerse a trabajar duramente, pero nunca su dedicación, el fruto de ella, parece urgido por la prisa y la necesidad; en todo momento se mantiene alto, digno, independiente, fiel a sí mismo y desdeñoso de modas. Vinieron así novelas —desde *Tinieblas en las cumbres*, que salió en 1907 bajo el seudónimo de "Plotino Cuevas" y fue bien acogida por el maestro Galdós—, versos —*La paz del sendero* se publicó en 1904—, ensayos, artículos, crítica teatral, cuentos. Ayala tuvo alguna pensión para realizar viajes y estudios en el extranjero; intervino en política antes y con la Segunda República, ostentó cargos diplomáticos y culturales; colaboró en las más prestigiosas publicaciones periódicas de entonces; fue elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua sin que llegara a leer el preceptivo discurso de ingreso; recibió premios periodísticos —como



Gabriel Miró, fotografía publicada en la «Illustració Catalana», en diciembre de 1913.



Ramón Pérez de Ayala, caricatura de Bagaría.

La tertulia de Pombo, por José Gutiérrez Solana (Museo de Arte Moderno, Madrid). El personaje que aparece de pie es Ramón Gómez de la Serna.





Portada de la primera edición de «Viviana y Merlín» (1930), por Benjamín Jarnés.

el "Mariano de Cavia" de 1921 por un artículo sobre el pintor Zuloaga— y premios nacionales de Literatura —por su *Tigre Juan*, 1926—.

En los últimos años, vuelto ya a España luego del paréntesis de la guerra civil, instalado definitivamente en Madrid, siguió escribiendo en la prensa diaria —"A B C", de Madrid, y "La Nación", de Buenos Aires— y vieron la luz varios libros suyos que recopilaban trabajos de diferentes épocas. Pero no volvió, pese a alguna promesa levemente formulada, ni a la novela ni a la poesía. Cuando falleció, en agosto de 1962, al filo de sus ochenta y dos años, Pérez de Ayala gozaba ya la consideración de un clásico reciente de la literatura española.

La adscripción de Pérez de Ayala a una determinada tendencia o grupo generacional es problema todavía no resuelto. Va dicho antes que su llegada a Madrid coincide con la hora en que comienzan a imponerse movimientos como la generación del 98 y el Modernismo, los cuales constituyen el comienzo de nuestra literatura moderna; muy pronto, y como pisándoles los talones a los componentes de ambos, dará elocuentes señales de vida la generación novecentista. ¿Dónde colocar al escritor ovetense? Cuando tratemos de su poesía ha de verse cómo sin ser un modernista convencido, satirizando incluso aspectos del Modernismo, Pérez de Ayala colabora a su triunfo, y en sus versos, en los primeros —que no primerizos— sobre todo, se advierte una tonalidad y hasta algún resabio temático de escuela. Por su humanismo, por su rigor, por su apertura a Europa, Pérez de Ayala resulta semejante a los componentes de nuestro novecentismo —Ortega, D'Ors, Marañón, Madariaga, etc.—, y así lo ha visto y estudiado en 1960 Norma Urrutia [74]. Casi al mismo tiempo (en 1959), el holandés K. W. Reinink [75] se esfuerza en considerarle como un noventayochista más, acaso el benjamín del grupo, y en apoyo de su tesis busca, y encuentra, en los versos y en los relatos de nuestro autor actitudes y afirmaciones con sabor a 98 [76], lo cual no tiene nada de sorprendente si se piensa que los hombres del novecentismo heredan de sus antecesores inmediatos algunos temas y posturas, aunque hayan de matizar este conjunto a su peculiar modo.

Otra cuestión previa que debe considerarse es de índole genérica: en la variada y extensa obra de Pérez de Ayala, ¿cuál es el género que lleva la primacía? ¿Existe una especie de común denominador del conjunto? Creo que la imagen primera ofrecida por nuestro escritor es la de un ensayista que impregna de ensayismo sus novelas —muy marcadamente las de una determinada época de su obra narrativa— y hasta algunos de sus poemas, apretados de contenido y nunca mera fantasía o lírico desahogo del corazón; un ensayista en activo ejercicio como tal desde bien pronto hasta sus últimos días, constancia no mantenida en el cultivo de los restantes géneros. Repasemos ahora uno a uno.

Para situar la poesía de Ayala conviene no olvidarse del momento en que adviene el autor a su cultivo. Coincide con el auge del Modernismo, todavía rudamente impugnado, y Pérez de Ayala, uno de los fundadores de la revista "Helios" (1903-1904), se adhiere a sus secuaces, los comprende y los defiende en cuanto aspiran a un reencuentro con la belleza que libere a la poesía de la carga prosaica que arrastraba consigo; ir contra esos jóvenes innovadores significaría hacer causa común con aquellos poetas ya fosilizados de quienes nada podía esperarse. Esto no impide: 1.º, que reconozca y manifieste Pérez de Ayala defectos y fallos modernistas —resulta bien significativa al respecto la figura y la actuación literaria del poeta Teófilo Pajares, personaje de *Troteras y danzaderas,* en el que ha querido verse una conjunción de Villaespesa, Carrere y Eduardo Marquina—; 2.º, que, puesto a hacer su poesía, se man-

tenga bastante al margen de la corriente más común y trabaje de acuerdo con un modo propio.

En un capítulo de *Troteras y danzaderas* aparecen como protagonistas la muchacha llamada Verónica y Alberto Díaz de Guzmán, trasunto del autor; aquélla manifiesta rendida admiración por los escritores bohemios y por la vida bohemia, y recita unos versos que a su juicio dicen bien algunas de las características más relevantes de la misma; esos versos, tanto por dentro (conceptos) como por fuera (vocablos) resultan inequívocamente modernistas, un acertado pastiche caricaturizador:

Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas
y por el maleficio de la luna espectral.
Mi carne ha macerado con manos fabulosas
uno por uno cada pecado capital.
. . . .
. . . .
Con ajenjo de luna mi corazón se embriaga,
y en mi yacija, porque la carne satisfaga,
sus magnolias me ofrenda la princesa Mimí.

A Verónica le parecen "preciosos" tales versos, y cuando le pide opinión a Alberto, éste se muestra lleno de reservas. ¿Por qué? Porque son nada más que versos a la moda y podían haberlos compuesto, por lo mismo, hasta una docena de poetas remedadores, hábiles en el manejo de palabras, recursos, motivos, etc., convertidos ya en sobados tópicos. A esta reconvención por la falta de personalidad añade Alberto la acusación de abominable despilfarro de brillos sólo externos y nada expresivos: "¡Ojalá fueran un poco avarientos [los tales poetas] de tropos y símiles, que tan a tontas y a locas despilfarran!"

A petición de la muchacha, Alberto le dice una de sus poesías, bien distinta (pese a algunas contaminaciones) a la moda que el anterior poema representaba:

Señor, yo que he sufrido tanto, tanto,
que de la vida tuve miedo,
y he comido mi pan húmedo en llanto
y he bebido mi vino acedo;
yo que purgué pecados ancestrales,
delitos arrastrados del antaño,
y la cosecha negra, de fatales
simientes, a estas horas aguadaño;
Señor, si es que tu mano justiciera
el humano torrente
del placer y el dolor tasa y pondera
en cada vida equitativamente,
dame la paz que he merecido. (...)
. . . .
. . . .
Y además, que las rosas de corazón riente,
canten todo a lo largo de las sendas del huerto
y la boca y las rosas yazgan sobre mi frente
cuando ya esté cumplida mi labor y yo muerto.

Cuando Alberto concluye y Verónica le pregunta por lo que estos versos dicen, el autor de ellos contesta afirmando que expresan un ideal querido, al menos cuando los escribió, con lo que apunta una verdadera sinceridad, a menudo tan lejana de las falsísimas lucubraciones modernistas. La expresión es sobria y sencilla, sin deslumbramientos de barata bisutería; sólo a veces, en tal o cual verso asoma un residuo del Modernismo que Pérez de Ayala conoció y compartió.

Esa actitud hondamente meditativa que vigila la fuerza de la inspiración se advierte en el hecho de que los libros de versos publicados por Ayala sean como piezas de un conjunto superior muy coherentemente trabado. Sus tres "Senderos": *La paz del sendero, El sendero innumerable* y *El sendero andante,* que vienen uno tras otro con varios años de tregua entre ellos (1904, 1916 y 1922, respectivamente), poseen un sentido singular y deliberado, propuesto así por el autor: "*La paz del sendero* es un poema de adolescencia. Lo escribí cuando me hallaba en los umbrales de la juventud. *El sendero innumerable* es un poema de juventud. Ha sido escrito hallándome en los umbrales de la madurez. Aquél es un poema de la tierra. Éste es un poema del mar. Me faltan otros dos poemas, correspondientes y obligados con los otros dos elementos, el fuego y el aire —sol y cielo—; el poema de la madurez y el poema de la senectud. Dios solo sabe si llegaré a vivirlos y a escribirlos..." [77]

En *La paz del sendero* hay unas palabras prologales de Rubén Darío, quien destaca varios hechos existentes en el libro. Nos hallamos ante un poeta en plena primavera o, si se prefiere, ante la primavera de un poeta, "joven, luego sonriente, luego ágil de pensamiento, luego amador de la libertad, luego soñador"; ordinariamente es Ayala un poeta de ideas o con ideas, las cuales acusan su presencia en los versos; el tono hasta prosaico si se quiere, la temática familiar y hogareña, la prohibición de brillanteces externas son otros tantos rasgos que le peculiarizan en el panorama poético de entonces. Digamos que se trata, desde luego, de un primer libro muy juvenil; libro, además, que parece fruto de acarreo, con piezas muy diversas a las que nada liga en ocasiones salvo el proceder de la misma mano.

En *El sendero innumerable* encontramos ya de entrada mayor limitación temática que en su precedente compañero. El mar es ejemplo paralelo de la vida humana y por eso el poeta establece la comparación entre ambos. Primero está el mar —en un momento, en una actitud—; después viene el hombre, criatura poseedora de otro momento, de otra actitud capaces de ser cotejados casi punto por punto con lo que brinda el mar. Éste resulta un elemento aleccionador y el tono de su enseñanza es más bien melancólico, desengañado incluso. Poesía, por tanto, de cierta densidad conceptual y nunca juego baladí o virtuosista. Pérez de Ayala narra y describe; métrica usual y léxico generalmente sólito. Véase un ejemplo:

Mira la ola. Viene, sobre el azul convulso,
coronada de lirios, vestida de sonoro
cristal, y se derrumba con majestuoso impulso,
y canta, y muere, y se sume en la arena de oro.
Vete, hombre, así en el flujo eterno de las cosas.
Resbala hacia la muerte con majestuoso paso,
vístete de pureza, corónate de rosas,
y canta al derretirte sobre el aurino ocaso.

El sendero andante lleva como lema una cita de Pascal: "El río es un camino que anda", y en uno de los poemas iniciales se muestra la relación de este libro con los dos anteriores, porque:

¡Cómo fluye y corre y canta el río!
Y él piensa que se mueve a su arbitrio...
. . . .
. . . .
Y así corre el sendero andante
desde la paz del sendero hasta el sendero innumerable.

Tampoco tiene este "Sendero" gran unidad, ya que en él se incluyen poemas muy varios, como las epístolas a Azorín o a Grandmontagne, los de la serie

"Castilla", o el titulado *La Prensa,* junto a aquellos que son como la epopeya del río. Al igual que en *El sendero innumerable,* Naturaleza y Hombre, y lecciones derivadas del espectáculo que aquélla ofrece para la actitud de éste; a veces quizá se extreman con demasía las notas morales y las consideraciones de pensamiento, y entonces la poesía parece perder, víctima de ingredientes un tanto extraños a su esencia.

Mayor interés posee, a mi juicio, la obra narrativa de Pérez de Ayala, que corre desde 1902, fecha del relato *El otro hermano Francisco,* hasta la concesión del Premio Nacional de Literatura a *Tigre Juan* (1926), la cual iba a ser su última novela. ¿Razones para este abandono en el cultivo de un género donde le había ido bien a lo largo de bastantes años? Cuando alguien, ya en los finales de la vida de Ayala, le preguntó por el motivo o motivos, la respuesta fue la siguiente, muy vaga y elusiva: "No sé..., no tengo tiempo... Pero ¡cómo me gustaría escribir novelas!" [78] ¿Se había gastado su veta narrativa?, ¿le resultaba imposible superar la altura ya lograda y se negó por ello a repetirse y rebajarse? [79]

Pese a la devoción por Galdós, no muy común en su tiempo (generación del 98 —"cuando llegué a Madrid había entre las gentes noventayochistas un ambiente antigaldosiano", le decía en 1955 a González Ruano— y, después, los "Nova Novorum" —véase, en esta misma colaboración, Antonio Espina—); pese a su fervorosa estimación por "Clarín"; pese a su contacto casi directo y siempre grato con otros narradores del siglo XIX, Pérez de Ayala en ningún momento se mostró reacio a cualquier posibilidad de renovación, de ensanchamiento del género Novela. De que esto es así da prueba su obra, los títulos que van de *Belarmino y Apolonio* a *El curandero de su honra,* sobre todo. Como antes a algunos noventayochistas, como a Miró o a Gómez de la Serna, como a los jóvenes posteriores, hubo críticos aferrados al canon tradicional que pusieron en entredicho la entidad novelística de los libros narrativos de nuestro autor.

Pérez de Ayala distingue en su obra narrativa los siguientes cuatro grupos, dispuestos en orden cronológico: 1.º, relatos de juventud, como los reunidos en *Bajo el signo de Artemisa;* 2.º, novelas generacionales, que son las que tienen por protagonista a Alberto Díaz de Guzmán; 3.º, novelas poemáticas de la vida española, que son como un puente entre el segundo y el último de estos grupos; 4.º, novelas de temas universales, más ambiciosas en contenido y en técnica.

Las cuatro novelas generacionales —*A. M. D. G., Tinieblas en las cumbres, La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*— relatan la vida de Alberto Díaz de Guzmán desde sus años de colegial con los jesuitas de Regium hasta la muerte de Fina, su novia, hecho con el que concluye *La pata de la raposa.* (Es de notar que *Troteras y danzaderas,* su acción, debe situarse cronológicamente entre la segunda parte de *La pata de la raposa:* Alberto se marcha a probar fortuna como escritor en Madrid, y la tercera, que comienza en Lugano una mañana de septiembre de 1910, con Meg; la experiencia madrileña de Alberto queda comprendida entre ambas partes y es relatada en *Troteras y danzaderas.)*

El valor de *A. M. D. G.* es primordialmente el de un testimonio. Bertuco, este pobre niño sin madre y alejado del padre, víctima de la brutalidad de algunos de sus presuntos educadores, con sólo el afecto de un tío y de una vieja criada de la casa; miembro de familia acomodada; este niño nada vulgar, de espíritu generoso y vivaz inteligencia, no encuentra después en la vida, cuando joven y hombre, su camino. Su existencia será por ello un avanzar y retroceder, un prolongado pensar y repensar que no se traduce en acción

efectiva. Algo de esto vemos en *Troteras y danzaderas*, pero la obra más explícita a tal respecto es *La pata de la raposa*.

Puesto que el mismo Ayala afirmó que las novelas de este grupo pretenden "reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo", algunos críticos han advertido en su joven protagonista rasgos anímicos asimilables al noventayochismo y al novecientos. Resulta evidente que su no-luntad, que su posición crítica, revisionista, le llevan al abandono, al pesimismo —en *La pata de la raposa* se cita y glosa intencionadamente el verso de Mallarmé "La chair est triste, helas! et j'ai lu tous les livres"; aquí también resulta curioso y significativo el sentido que se busca en las acciones de algunas especies animales en la finca de Alberto en Cenciella. En *Troteras y danzaderas*, el problema vital de Díaz de Guzmán se traslada, con variantes, al poeta Teófilo Pajares, quien a tantas flaquezas une débil salud física. En la misma novela, el personaje Travesedo dice: "Padezco de esa enfermedad hedionda del pensar; porque, aun cuando me esfuerce en conseguirlo, no puedo dejar de ser una persona inteligente. El borracho sabe que la bebida le mata, y bebe"—.

Los que no se preocupan de dar vueltas en su cabeza a las cosas, las gentes que calificaríamos de vitalistas sin más, son los personajes triunfantes; es el caso de Rosina, de Verónica y, sobre todo, el de Fernando. Al morir, Teófilo encarga a su amigo Alberto se entreviste con Rosina y le diga que él la ha perdonado, pues comprende sus motivos para preterirle a Fernando; dice Pajares: "Le dirás que la perdono sin reservas. Ha hecho bien, ha hecho bien: Fernando es la fuerza y la vida; yo era un fantasma de ficciones y falsedades, una criatura sin existencia real."

Semejante problemática constituye lo que Barja denomina "temas de fondo", lo cual comporta un peligro: conducir casi inevitablemente a digresiones marginales a los acaecimientos narrados. Tales digresiones no suelen cansar, no resultan alardes un tanto pedantescos en las novelas que ahora nos ocupan; quizá se deba a que son a modo de confidencias del propio protagonista, explicación o corroboración necesaria de los acaecimientos.

Estas novelas generacionales se presentan como relatos dinámicos, con mucha ida y vuelta de los personajes (pensemos en los traslados a que es sometido Alberto en *La pata de la raposa* y en sus andanzas con los titiriteros); con abandonos de la acción principal e intercalación de otras acciones que protagonizan otros personajes. Existe así variedad de tipos, logradísimos algunos secundarios (la tita Anastasia de *La pata de la raposa*, por ejemplo), y diversidad de ambientes.

Tinieblas en las cumbres es, en cierto modo, una muestra de novela lupanaria, modalidad a la sazón muy en boga; *Troteras y danzaderas* lo es también en buena parte —aquí encontramos ejemplo de una manera de moralizar frecuente en nuestra literatura: la presentación sin veladuras de la fealdad del vicio para hacerlo así aborrecible al lector. Sobre Márgara, la joven que viene a Madrid desde la lejana provincia porque desea convertirse en una entretenida de éxito como lo es Rosina, ejerce saludable efecto la contemplación del tristísimo espectáculo de unos cuantos burdeles de la villa y corte, adonde la llevan Díaz de Guzmán y algunos de sus amigotes—. En *Troteras y danzaderas* apunta, además, otro elemento: la crítica españolista; Antón Tejero (que es Ortega) y Raniero Mazorral (que es Ramiro de Maeztu) [80] predican que los jóvenes del momento están llamados ineludiblemente a preocuparse de su patria, a hacer algo por ella.

Las tres "novelas poemáticas de la vida española": *Prometeo, Luz de domingo, La caída de los Limones*, se juntan en volumen en 1916, a tres años

de *Troteras y danzaderas* y a cinco de la próxima novela de Ayala, *Belarmino y Apolonio*; ¿constituyen, pues, algo así como un intermedio o transición entre lo anterior —grupo de novelas generacionales— y lo por venir —novelas de temas universales—?

Retazos de la vida española —la guerra a muerte entre Becerriles y Chorizos en la Conciella de *Luz de domingo*, y de la que son inocentes víctimas Cástor y Balbina; la triste vida que se lleva en la un tiempo renombrada ciudad de Guadalfranco, donde tiene su morada la familia protagonista de *La caída de los Limones*— proporcionan la base argumental de estas que llamaremos novelas cortas, poemáticas, además, por el tono de algunos pasajes y capítulos y, también, por los poemas que abren las varias partes de que constan y resultan reveladores o anticipadores de cuanto inmediatamente les sigue.

Prometeo, la curiosa versión del episodio homérico en la cual se encuentran y aman "el moderno Ulises" y "la moderna Nausika", es quizá, comparada con sus compañeras de volumen, la que más se asemeja a las novelas ayalinas posteriores. El autor tiene ocasión de mostrar su mucha sabiduría clásica; se complace en intelectuales y marginales digresiones, lo que en el espacio de una novela corta se echa de ver bastante más que, por ejemplo, en *Troteras y danzaderas* con sus disquisiciones literario-estéticas y españolistas; el Ulises de esta historia es personaje novelesco con rasgos algo insólitos, los cuales le dan cierto aire de familia con los dos zapateros de *Belarmino y Apolonio* o con Tigre Juan, así como resulta algo insólita, y reconoce el mismo parentesco, la conversación-declaración amorosa entre Marco y Perpetua en el capítulo IV.

Luz de domingo es acaso el más hermoso ejemplo del dominio narrativo de Pérez de Ayala. Entre la brutalidad de los dos bandos en pugna, representación a la minúscula escala pueblerina del lamentable desgarramiento de la fuerza política española, resplandecen las figuras de Cástor Cagigal y Balbina Carbajo, ligados por el amor y víctimas del odio. Resulta duro, impresionante, el choque; pero el bien, con su irresistible fortaleza, termina imponiéndose a todo y de su hálito confortador está impregnado el relato ayalino (en el país de la Suma Concordia, al que arribaron unidos, tras su muerte, Balbina y Cástor, "brilla eternamente [y no al modo pasajero de aquí abajo] la pura e increada luz dominical").

La caída de los Limones es un triste suceso de sangre y muerte que Ayala refiere muy sobriamente, sin que en ningún momento le pueda la propensión divagatoria, asentada ya en su peculiar manera de escritor. La casa de huéspedes y la mesa redonda donde el autor conoce a las hermanas Fernanda y Dominica, de la familia Limón, de Guadalfranco, es la misma que aparece al comienzo de *Belarmino y Apolonio*, pero ahora la acción y los personajes tienen un tratamiento harto distinto. En el capítulo undécimo y final, nuestro autor, que gusta del contraste, presenta el que protagonizan, en el reducido ámbito de la pensión, las dos mujeres, cuyo hermano había sido ajusticiado horas antes, y los huéspedes de la casa que, invitados por la dueña, festejan el nacimiento de su nieto; vida y muerte, alegría y dolor entran en el juego, como en *Luz de domingo* lo hacen brutalidad y pureza, odio y amor.

A partir de 1921 y hasta 1926 corre la llamada segunda época del novelista Pérez de Ayala. *Belarmino y Apolonio, Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona, Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* las tres novelas que la constituyen, son obras de asunto y alcance universal, cualquiera sea la cantidad e importancia del asturianismo que las impregna; como ha definido el propio autor: "novelas largas, que se proponen la recreación en presente de algunas de las normas eternas y los valores vitales". El problema

de la expresión y la comunicación en *Belarmino y Apolonio*; el amor y la educación sexual en *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*; la mujer y el honor en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*. Novelas, también, como de tesis, porque en ellas Pérez de Ayala pretende mostrar y demostrar algo por vía narrativa; existe el riesgo de que dicha intención, sumada al gusto de Ayala por las digresiones, quite vitalidad a los seres humanos y atenúe la fresca espontaneidad con que deben producirse los acontecimientos. Norma Urrutia advierte [81] que "tales digresiones les restan [a sus novelas] unidad de conjunto, ya que se trata de largas disquisiciones que nada tienen que ver con la fábula narrativa. Pero evidencia, por otro lado, esa inclinación ensayística de que hablamos antes, y Ayala parece reconocerlo: "Calificamos este coloquio de superfluo porque sabemos que ha de parecer innecesario a la mayoría de nuestros lectores" *(Tinieblas en las cumbres)*; "El autor aconseja al lector que deje de lado este capítulo, verdadero cajón de sastre..." *(La pata de la raposa)*; "El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada larga este capítulo" *(Belarmino y Apolonio)*".

Los principales personajes de esas tres novelas, e incluso algunos de los secundarios, se hallan implicados en una peripecia que se sale de la común normalidad y acá y allá ofrecen no pocos ni desdeñables rasgos insólitos; una peripecia de semejante índole los fuerza de algún modo, hasta diríase que los deforma sacándolos de sus quicios habituales, pero ello no significa que los deshumanice y, consiguientemente, los convierta en títeres.

Belarmino y Apolonio, lo mismo que Tigre Juan y Vespasiano Cebón, me parecen, por encima de concretas anécdotas y de otras significaciones [82], paradigmas de lo incompleto del ser humano, penosamente reducido a una parte de sus presuntas virtualidades y buscando completarse por la adquisición de las que efectivamente no posee (véase más adelante, en esta misma colaboración, lo que decimos acerca de *Los medios seres*, la pieza teatral de Ramón Gómez de la Serna). El antitenoriesco Tigre Juan encuentra en su amigo Vespasiano esas dotes de trato con la mujer que él no tiene y de las que en más de una ocasión se ha sentido necesitado. Belarmino y Apolonio, que, si opuestos y apoyados en su oposición por factores externos a ellos, han seguido a lo largo de la vida caminos muy semejantes, terminan reconciliados, unidos como las dos mitades de un ser entero y completo.

El intento ayalino de novela intelectual, aunque arraigados su acción y los protagonistas de ella en un tiempo y un espacio concretos, resulta, pese al riesgo antes apuntado, de mucho interés y muestra al autor de esos libros, que tan escasos compañeros tuvieron en nuestras letras [83], en un momento de madura plenitud imaginativa y estilística.

Gómez de Baquero sostenía que Pérez de Ayala "es, ante todo, un ensayista". Impregnación ensayística acaba de señalarse en algunos libros narrativos, e incluso existe en más de un poema, pero es su colaboración en la prensa periódica (diarios y revistas) la que hemos de considerar ahora.

Algunas declaraciones del interesado pueden ayudarnos a comprender mejor este aspecto de su obra. Cuando se le encarga de la crítica de libros en "La Tribuna" anuncia al lector (artículo del 8-VIII-1913) que preferirá "tratar de asuntos, ideas y orientaciones generales. Si por acaso me viene en mientes tomar un libro en consideración, me esforzaré en circunscribirlo dentro de una órbita de la mayor amplitud ideológica y estética. [...] Pero no imagines que presumo de imponerte la verdad absoluta, la cual te digo que no es de mi reino. Me daré por satisfecho con ayudarte a asir algunas raudas, minúsculas y enjutas verdades circunstanciales, que a manera de caza menor andan emboscadas entre la maleza de las palabras". Leyendo el conjunto de artículos

reunidos en el volumen *Tributo a Inglaterra* se advierte cómo la lectura de los periódicos diarios constituye para Ayala fecunda sugerencia temática: una noticia cualquiera, el tiempo que hace, el libro que acaba de salir, una exposición de pintura, un estreno teatral, un visitante de relieve, le ponen en camino para su meditación, que más de una vez requiere toda una serie de trabajos.

A Pérez de Ayala le gusta divagar, citar y tomar las cosas desde lejos, desde lo alto, haciéndolas preceder de cuantas explicaciones estima necesarias. Al hablar en el artículo "*Ex abundantia cordis*" ("Nuevo Mundo", Madrid, 6-VIII-1914) de la novela de Julio Cejador, *Trazas del amor*, dice en seguida: "Detengámonos un punto a indagar cuál sea el contenido artístico de este equívoco concepto de lo autobiográfico"; el artículo *Sobre el concepto de barbarie* ("Idem", 10-X-1914) parte de la afirmación siguiente: "El llamar bárbaros a los alemanes se ha convertido ya en un lugar común", y en cuanto Ayala acaba su explicación de lo que entiende por "lugar común" se pone a precisar el concepto de "bárbaro", con lo que el artículo (su espacio) se acaba y queda el núcleo central del mismo para otro artículo o artículos (cuatro más en este caso).

Muestra Ayala conocimiento del tema abordado y hasta le agrada lucirlo para conseguir así la confianza del lector, aunque no pretenda imponerle su punto de vista. Compara, relaciona, hace paréntesis, etc. Sus preferencias son selectas, y cuanto exhale algún tufo plebeyo le irrita y encuentra en su pluma condenación. En el orbe de la cultura, la parcela a que atiende más complacidamente es la literaria, y sus apuntaciones sobre estética y sobre teoría de la literatura, o acerca de tales libros y cuales autores, resultan, cuando poco, sugerentes. Con alguna frecuencia, el narrador Ayala aparece relatando puntualmente determinados sucesos base de su artículo, que seguidamente comenta e interpreta. Un fino humor, que acaso deba tanto a su naturaleza de asturiano como a la huella inglesa, corre a lo largo de bastantes de estos trabajos; de ordinario, no se irrita, no flagela despiadadamente; con suavidad, con adecuada mesura, dice; y con palabras que llevan cierto son de burla o con finales que sorprenden por imprevistos, indica. Hay, además, en los artículos de Ayala una lección de buen decir, de uso docto y sensible del idioma; se ha dicho [84] que "escribió como nadie", que "su prosa de humanista, traspasada de sensibilidad e inteligencia, fue como un muro que contuvo la degeneración de nuestra lengua, proclive siempre a la delicuescencia, a la chabacanería, al virtuosismo".

Ramón Gómez de la Serna

Haciendo una vez recuento y caracterización del Novecentismo español, Eugenio d'Ors afirmaba respecto a Ramón Gómez de la Serna (1888-1963): "Ramón, tan extraño a nosotros" [85]; con tales palabras aludía a una realidad incontrovertible, pues si cronológicamente Gómez de la Serna parece ser un novecentista, apenas hay cosa que le junte en debida forma a sus presuntos compañeros: el mismo D'Ors, Ortega, Pérez de Ayala, por ejemplo. Él es, efectivamente, caso aparte, escritor único y peregrino [86] de libros hostiles a cualquier encasillamiento clasificatorio, por lo que deben colocarse bajo la rúbrica de "Ramonismo" [87].

Empezó muy pronto su actividad literaria —*Entrando en fuego* sale en 1905, a sus diecisiete años— y militó exclusivamente en profesional de la literatura hasta su muerte. No quiso ser otra cosa, y jamás implicó en el diario

quehacer elementos que resultasen extraños al mismo, inconciliables con él: "Sólo estuve distraído en mis cosas —declara en *Automoribundia*— para ver si podía dar a mis contemporáneos una visión más exacta de la vida y de la ilusión, que fuese original." El libro, la revista, el periódico diario, la conferencia, la tertulia, la radio, fueron los instrumentos de que se valió Ramón para sostener su empresa, si de ordinario seguida con expectante curiosidad, a veces no bien comprendida e incluso denostada.

En el periodismo de todos los días, nuestro autor comenzó con mal pie, porque sus colaboraciones gratuitas en "La Tribuna" (Madrid, año 1912) sorprenden tanto como irritan, y buen número de lectores pide al director que Gómez de la Serna deje de publicar, amenazando en otro caso con darse de baja. Con el paso del tiempo, su peculiarísima manera llega a imponerse rotundamente; la firma de Ramón será disputada por los directores de los diarios y su fecundidad sin tasa le permite atender la abundancia de encargos: "El Liberal", "El Sol", "La Voz", "Crisol", "Luz" (donde lleva una columna diaria, por lo que afirmaría: "soy un estilita sobre una modesta columna del diario"), "A B C", "Arriba" o "La Nación" (de Buenos Aires) son algunas de las publicaciones en que colabora. Tantos artículos (millares de artículos) son su medio de vida, porque los libros se venden poco y mal, y su práctica constituye para el escritor un saludable, utilísimo ejercicio: "El artículo creo que prepara al novelista para no ser maniático. El artículo incesante obliga a mirar constantemente la vida y a destacar sus perfiles. En esa tensión se sabe lo que ya se ha dicho y lo que no se ha dicho aún, lo que está muy visto y lo que no se ha visto todavía. Amo el periodismo del periódico y de la revista."

En 1908 comienza a publicarse la revista "Prometeo" [88] y con ella dispondrá Ramón de una tribuna propia donde expresarse sin cortapisa alguna; consolidó así "su personalidad, escribiendo profusamente críticas y ensayos, dramas, futuros libros y sus primeras greguerías". "Prometeo" fue en parte una revista de vanguardia, que ofreció en sus páginas el texto de los manifiestos futuristas de Marinetti y hasta madrugadoras anticipaciones de algunos otros "ismos", siempre de mano de su director. Desde 1923, año en que se fundó, Gómez de la Serna colabora en "Revista de Occidente" con cierta asiduidad y lleva a ella a varios escritores jóvenes que se tenían por discípulos suyos.

La tertulia, la radio y la conferencia también fueron medios aptos para la propagación del Ramonismo. En el hogar paterno, primero; en "Prometeo", después; en el café "Pombo", finalmente, Ramón puso cátedra de ingenio, de travesura, de experiencia brillante. La tertulia venía a ser una realización plástica y pública (un público de incondicionales) de su literatura: corroboración de ella, ensayo de posibilidades, súbita revelación. Las reuniones de "Pombo", sabáticas y nocturnas, quedan como un acontecimiento en nuestra historia literaria contemporánea.

Consecuencia de tan variada e intensa actividad fue que poco a poco el nombre de Ramón Gómez de la Serna se viera prestigiado e impuesto extensamente. Prueba de ello puede ser el hecho de que la emisora madrileña "Unión Radio" instale en el despacho del escritor, sito en Villanueva, 38, un micrófono para que difunda su improvisado *Parte del día*, tan diverso en asuntos como ingenioso y sugerente en la traza.

Otra modalidad de la actuación pública de Gómez de la Serna fue la conferencia, siempre de insólita presentación: sobre un trapecio (en el Circo Americano), o sobre un elefante (en el Círculo de Invierno): conferencia-maleta y conferencia-baúl, en las cuales un conjunto de cosas raras y extrañas, muchas y dispares, daban pretexto para que el conferenciante hiciera despliegue de su amor a ellas y de su abundancia de recursos. Resultaba tan atractiva y eficaz

su palabra, que hasta los ciegos veían aquello que Ramón iba exponiendo dislocadamente al auditorio; "yo que nunca vi los faroles, los estaba viendo [son las impresiones de un ciego que le oyó en el Ateneo de Gijón, octubre de 1923]. Lo mismo me pasó con las chimeneas. Y es que el conferenciante no hablaba de las cosas, las presentaba tal como eran para que hablasen solas". La conferencia que dio en el Ateneo de Madrid en 1944, después de años de ausencia de España, tuvo un final histriónico, pero significativo de una realidad muy insistida por Gómez de la Serna: el lento y penoso desvivirse del escritor. Él, Ramón, que escribía con tinta color de sangre, entendiendo que el escritor vierte la suya día tras día en la tarea que le es propia; Ramón, que advertía a los sastres de que su brazo derecho, de tanto usarlo para escribir, se le había quedado más largo que el izquierdo, en aquella tarde madrileña se hizo acompañar de "un torso de maniquí de cartón vestido y encorbatado lo mismo que iba yo, con dos huecos para sacar los brazos y sin cabeza, y que en el momento final me puse sobre los hombros quedando descabezado, mientras enarbolaba un *bock* que imitaba un cráneo con asa, y en esa actitud definí lo que es el escritor: un mártir que ofrece a los demás la embriaguez de sus invenciones, pero que cuando busca su boca para beber él también, no la encuentra porque la copa que ofreció a los demás era su propio cráneo".

Este gran trabajador, que marcó su impronta de modo casi absoluto en unos años de la literatura española contemporánea, vivió siempre con escaso desahogo, con apretura más bien, y murió en Buenos Aires cuando ya había pasado su momento de apoteosis y las cosas literarias iban ya por caminos harto distintos a los del juego y el ingenio. Algo de esta metamorfosis ineluctable se hacía presente en alguna de sus obras últimas (*Automoribundia*, por ejemplo), más hondas y graves que sus compañeras de antaño.

Excepto la poesía lírica, a todos los géneros literarios atendió y proveyó abundantemente la fecunda capacidad del escritor Ramón Gómez de la Serna; con razón en los primeros tiempos, al pasar lista a sus obras, en el apartado "en preparación" solía colocar, luego de unos cuantos títulos, el ocho acostado, signo matemático símbolo de infinito. No fue solamente la condición de fecundo; era también su amor al trabajo, las muchas horas diarias de entrega a la tarea: "Es que doce horas de trabajo dan mucho de sí, permiten levantar la cabeza sobre las cuartillas, reflexionar, esperar, y cunden más cuando ni un solo día se distrae uno, cuando apenas se ve a los amigos más queridos. Y el año tiene muchos días si no se hace fiesta de ninguno", declaraba el interesado en 1923.

Muy pronto se inicia Gómez de la Serna como escritor de teatro. Hasta 1912 publicó en "Prometeo" bastantes piezas —"no eran representables, ni audibles, ni escribibles aquellos dramas"—, recogidas en ese último año en el volumen *Ex-votos*. Si no se trata de creaciones logradas, si nunca pisaron la escena, cierto es que, apartándose del teatro a la sazón en boga, contenían gérmenes de novedad en las peripecias algo insólitas de los personajes, en la condición simbólica de algunos de ellos, incluso en la no desdeñable carga ideológica de títulos como *La Utopía*. Años después volvería al teatro con el estreno, en 1929, de *Los medios seres*, subtitulada "farsa fácil", como si con este calificativo deseara expresar el autor su voluntad de que la pieza reuniese las condiciones que permitieran la representación y la aquiescencia de los espectadores.

Los medios seres que protagonizan, al lado de algunos seres completos, la acción de la farsa se nos presentan —símbolo de la *incompletación* de las personas— con medio cuerpo en negro y el otro medio en blanco. Por si acaso alguien, al ver tal presentación, pensara en un simple juego divertido e ingenioso, Ramón, por boca del apuntador, advierte que "no pretenden ser [esos

medios seres] unos arlequines. Son unos seres reales y de apariencia vulgar en la vida", en tanto que los seres completos que con ellos conviven son tenidos por "criaturas elementales y sin problema".

Antes de entrar en cuál sea el problema que preocupa a los seres incompletos, reparemos en alguna de las palabras transcritas: seres *reales* y de apariencia *vulgar,* dos adjetivos que hacen pensar —y el desarrollo de la obra lo confirma— en una pieza más atenida a la realidad (la de todos los días) que perdida en limbos de fantasía, aunque alguna situación y frecuentes expresiones muestran que lleva bien marcado el sello de su autor.

Muchos humanos, la mayor parte, puede que todos, son medios seres que, faltos de algo que necesitan mucho, buscan completarse en otro ser que lo posea y que, incompleto a su vez, pueda completarse, en acción recíproca, en el anterior; el matrimonio perfecto pudiera ser un ejemplo de esta incompletez que busca completarse y que encuentra completación en otra persona, y de sexo distinto. Pero si no hay matrimonio perfecto entre los protagonistas de la farsa, puede haber algo que se parezca al adulterio, pues llevados por ese apremiante impulso marido y mujer buscan y encuentran lo que les falta fuera el uno del otro: él, Pablo, en Margarita, y ella, Lucía, en Fidel, el fúnebre amigo de su marido; la escena IX y final del acto tercero es significativa a este respecto. Mas si nos desviamos por el adulterio —que no se consuma, ni siquiera se insinúa— echaremos a perder la ambiciosa intención de la obra, que no es una vuelta más al tema erótico.

Lo incompleto del ser produce infelicidad, y lo que se busca con el otro medio ser necesario es la felicidad, consecuencia de la completación: "todos serían felices si los unos se dejasen completar por los otros y se conformasen con ser seres mediados, desangrados de mucha de su violencia". Piedad, compasión, ternura para estas gentes que se mueven sobre las tablas es lo que pide Ramón, ya que, en definitiva, su historia, aunque no lo creamos, coincide con la nuestra: "Casi todos somos medios seres, así es que tratemos con consideración a éstos que se acusan como tales en la atmósfera ultravioleta del teatro."

De "consuelo intelectual" y como "un recreo del espíritu" fue considerada a su estreno, póstumamente [89], *Escaleras,* obra en que Ramón despliega su capacidad imaginativa, intuye o adivina adelantadamente actitudes ahora en boga y se sirve de recursos de humor, si ya casi normales, insólitos y escandalosos en su tiempo —1935—.

Unos cuantos libros de Gómez de la Serna son colecciones de biografías breves, o biografías individuales e, incluso, la de buena porción de su existencia: *Automoribundia,* 1948.

Huye Ramón de lo acostumbrado en las semblanzas biográficas al uso, ya que hace "Super-Historia", cosa distinta y lejana de la "Historia estamparia, seca y amanerada". Esto no quiere decir que antes de poner manos a la obra deje de documentarse lo que juzgue indispensable y oportuno, pero nunca habrá en lo que escriba lastre erudito y su información noticiosa es animada por certeros atisbos adivinatorios, relativos ya al personaje-protagonista, ya a su circunstancia histórica. Al iniciar la biografía del Greco declara en el prólogo que va a confiar "en mayor parte a la inspiración, sometida a la videncia"; de su *Lope viviente* dirá sin rebozo: "Mi libro es Lope. Los demás son sobre Lope". Gómez de la Serna ha elegido complacidamente aquellas figuras que le resultaban gratas por motivos de afinidad, hacia las cuales suele sentirse movido, además, por una desbordada simpatía. Quizás a veces se pase en su entusiasmo, y edifique en el aire, y no valore con estricto rigor científico, pero nunca saldrá de sus manos una reconstrucción fría o aséptica.

Azorín, "mi mayor admiración literaria", es libro que no anda mal de

datos externos; ofrece también el ambiente generacional y se dedican capítulos a otros escritores de la generación noventayochista. Resulta Ramón penetrador a su modo, si bien no valora críticamente las obras del biografiado; se sostiene de intuiciones, de dar como en un chispazo o serie de ellos la esencia del escritor en cuestión, o parte de la misma. Esto es muy suyo: tras un largo y extenso acoso en el que va diciendo cuanto se le ocurre, cosas que a veces parece no tiene asidero en la realidad, de pronto surge un montón de líneas que son apresadora caracterización de la persona o de su obra.

Con Lope, Ramón se exalta habida cuenta de su espléndida vitalidad y de su madrileñismo. Frente a Quevedo, "entelequia, esperpento, engendro del barroquismo español", ha querido ponerse a tono con una biografía de sólo lo esencial, pero abundante en palabras, en contorsiones, en lujos ostentosos. La vida de Valle-Inclán, además del relato de las peripecias literarias y no literarias de que fue protagonista el escritor, contiene la insistencia en la lección que se desprende de la personalidad del biografiado, ya que para Gómez de la Serna "Valle-Inclán es un ejemplo excelso como prototipo de escritor digno, dedicado, como quien no hace la cosa, a la captación de la palabra de arte que ha de complacer siempre a la Humanidad, y que será lo único que no será riqueza echada en saco roto. [...] Y por eso aceptemos como él la escasez y la miseria si es necesario, porque bien sabemos que no enajenando nuestro ser —hay quienes creen que no se enajena haciendo ciertas cosas, pero se enajena— no se puede conseguir bastante dinero."

Automoribundia es una original narración autobiográfica que emociona por su absoluta sinceridad: amores, fracasos, hechos de varia índole, todo se nos cuenta. Es un libro pleno de amor hacia los hombres y hacia las cosas, nada frívolo, con esa hondura que impone el transcurso del tiempo; libro de amontonamiento creador al que sin duda le hubiese venido bien una mayor y vigilante concisión.

Ramón Gómez de la Serna publica *El Rastro* en 1914 [90], libro que "tuvo algo de sensacional", puesto que "ya estaba en él ordenado un panorama completo, un itinerario ideal y real, la base de mi exhibición —habla el propio autor: capítulo XXXV de *Automoribundia*— de las cosas con sus variadas rúbricas idealizadas". Podría decirse que una etapa de nuestro escritor, etapa prologal o de tanteo, se ha cerrado definitivamente para dejar libre paso a su personal idiosincrasia, la que ha de corroborarse con el uso de la "Greguería". *El Rastro* es también la primera muestra cabal de "Ramonismo", ese estilo que crea un tipo de libro cuyas páginas están llenas de cosas variadísimas, "el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libro en que se liberta el libro del libro".

Ramón era visitante asiduo del Rastro madrileño todas las mañanas de los domingos, y además de comprador de los objetos más diversos, pintorescos y estrafalarios con los que disponía el decorado de sus cuartos de trabajo [91], se constituyó en amoroso contemplador del ambiente, de las cosas y de las personas. No es otra la raíz de este libro.

Son muchas las cosas que están ahí, en el Rastro dominguero; cosas como muertas o, al menos, jubiladas, que acaso ya no le sirven a quien fue su dueño, pero que todavía no son desecho irremediable. La situación resulta patética; los objetos tienen otro ser distinto, otra apariencia, y a esta nueva luz anormal los contempla el espectador. Se trata, como él mismo declara en el prólogo, de "cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas: cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad".

Este revuelto mundo que es el Rastro brinda a Ramón coyuntura pro-

picia para que su fecunda e increíble imaginación se dispare, buscando todo linaje de asociaciones entre las cosas o entre éstas y los seres humanos, cosificados estos últimos o humanizadas aquéllas; por eso en el mismo prólogo leemos que "el Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores". El establecimiento de tales asociaciones, buscadas y halladas por el ingenio en libertad, sostenidas por el humor en la mayoría de los casos, conduce derechamente a la Greguería.

Ramón se manifiesta en *El Rastro* como anonadado por el espectáculo que se le ofrece y de ahí el tono exclamativo de sus páginas. Por ellas pasan, además de las cosas, las gentes que venden y compran esas cosas, y esta presencia humana da pie al costumbrismo madrileñista, muy entrañable y muy peculiar, de algunos capítulos. Como parece faltan capítulos y sobran cosas que no han dado su juego, el autor dispone dos nutridísimos muestrarios titulados *Montón de cosas* y *Otro montón de cosas.*

Pero el gran amador de las cosas que es Ramón, para quien con harto motivo reclamaba Valéry-Larbaud la presidencia de una soñada Sociedad Protectora de las Cosas, aunque anegado por ellas nunca se queda en su superficie lisa y monda, convirtiéndose en un mero transcriptor de la realidad; va más allá, la traspasa y crea así otra realidad, practicando un realismo superior, o "hiperrealismo", del que es rey absoluto. Surge como consecuencia —porque "la realidad tal cual es cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma" (1947, prólogo de la novela *El hombre perdido)*— ese mundo tan lejano y distinto al de todos los días, pero con leve base en él, poblado por tantas extrañas gentes y animado por la ternura y el humorismo de su creador.

En un siglo como el XX, que supone dentro del género Novela el resquebrajamiento y la superación del canon tradicional realista-naturalista; en un país como España, que en ese siglo y género cuenta, desde bien temprano, con varios innovadores; y en un momento como el de hacia 1920, cuando las innovaciones disfrutaban de clima muy propicio, Ramón Gómez de la Serna escribe novelas que son muestra de una personal, libérrima y hasta desconcertante manera. Para tratar de comprenderla es preciso conozcamos los postulados teóricos que la definen; acaso ningún texto más compendioso y revelador que éste: "Hay que reaccionar contra la novela a la antigua, hasta contra la novela *stendhaliana.* No hay que hacer ninguna de las novelas que se hicieron, ni ninguna de las que se dejaron de hacer, pudiéndose haber hecho." Por eso hará Ramón, a lo largo de su existencia literaria, "falsas novelas", novelas "superhistóricas" o "novelas de la nebulosa" —como *El hombre perdido,* donde al decir de Guillermo de Torre, "rompiendo con toda atadura temática, llega a los más audaces desvaríos imaginativos, a la pura y continua metáfora, dejando así muy de lejos las más audaces experimentaciones superrealistas"—, pero todas estas especies ostentan inequívoco, salvando leves y ocasionales matices distintivos, el sello ramoniano.

¿Cómo son esos libros, desde *El doctor inverosímil* a *Piso bajo?* Aun cuando puedan señalarse a manera de etapas en el conjunto formado por ellos —Granjel señala tres, atendiendo más que a nada a la cronología: 1922-1924, 1927-1931 y 1932-1961—, y entre las novelas correspondientes a cada una de las etapas se evidencie algún rasgo diferenciador, lo cierto es que varias notas características existen de principio a fin. Pudieran ser las siguientes: relatos de escasa acción externa donde lo contado es, a menudo, irreal o hiperreal, pues se hace con situaciones de esta índole que protagonizan personajes algo insólitos; de ordinario se trata de casos que inventa el ingenio y de títeres

sobre los que recae el peso de los mismos. Los personajes están vistos por fuera y en su lado extravagante, con lo cual se corrobora e intensifica el alejamiento de la realidad cotidiana; tampoco se ahonda en el ánimo de tales seres, cuya entraña más íntima ignorará el lector. Éste encuentra todavía más derroche ingenioso en el amontonamiento de elementos no coadyuvantes al progreso de la acción narrada: abundancia de objetos, de cosas que aparecen con cualquier caprichoso motivo y en cuya consideración se demora gustosamente el autor, a veces durante páginas y páginas; abundancia, también, de expresiones ingeniosas o "greguerías", ingrediente brillante que paraliza, distrae y, finalmente, fatiga. No existe en tales novelas la indispensable armazón: son como cuerpos adiposos, de volumen fácilmente aumentable y carentes de esqueleto. El erotismo constituye fuerte y frecuente motivo argumental de la narrativa mayor y menor de Ramón, en lo que éste se asemeja a sus contemporáneos y amigos de "El Cuento Semanal", "La Novela Corta" y colecciones análogas.

El chalet de las rosas, que se publicó en 1923, reúne casi todos los rasgos que, para bien y para mal, peculiarizan a Gómez de la Serna en cuanto novelista. Se trata de un nuevo caso de Barba Azul, pero Ramón cuenta esta historia, ya mítica y a veces actual, de modo tan extraño que la despoja de toda aproximación a la realidad; ni escribe la correspondiente crónica de sucesos, ni ofrece al lector la solución de situaciones ciertamente difíciles, y un tal escamoteo sirve para aumentar la irrealidad del ambiente. Tanto los personajes como la acción son más bien escasos, y la novela se saca adelante a base de un relleno muy ramoniano en el que se consume, por ejemplo, ingenio en buena dosis —las consideraciones que Don Roberto, el victimario, hace respecto de sus víctimas y de la propia criminalidad— y se echa mano del cosismo o gusto por las cosas —los escaparates madrileños que Don Roberto mira atentamente, o la serie de cosas que Amanda trae al chalet de las rosas—. La parva acción avanza poco y se repite hasta cuatro veces, pues a todas las esposas del protagonista les ocurre lo mismo salvo a la última, que al no ser víctima, como lo han sido las anteriores, conduce al final de la novela con el castigo del Barba Azul.

De *Piso bajo,* la última novela de Ramón, ha dicho Fernández Almagro [92] que "es la que más se aproxima al canon clásico, pero tan ramoniana como todas". Importa poco la anécdota, breve y sencilla, vivida por sólo unos cuantos personajes (como es costumbre en el autor) y desenlazada, como acostumbra Ramón, de modo insospechado —Olvido se va a un convento cuando el matrimonio parecía ya cosa hecha—. Madrid, lugar de la acción, está visto con el cariño de siempre, ahora dorado por la nostalgia del que recuerda desde muy lejos; en Madrid, en un piso bajo de una vieja casa del barrio de Maravillas, plaza del Dos de Mayo, ocurren las vicisitudes, presididas por un claro signo erótico, de una niña que va haciéndose mujer y que siente el amor como gozosa y peligrosa tentación; que cae y que termina renunciando al mundo por un deseo de purificación que comporta enorme sacrificio. Ella, Olvido, es figura deliciosa, juguetona, provocativa sin quererlo, y comunica a la narración una grata frescura, una limpia luminosidad.

El piso bajo supone contacto más directo con la vida, no poder eludirla, puesto que penetra por las ventanas y los balcones y nos envuelve, casi nos asfixia con su hálito; el piso bajo es también intimidad y sencillez, vida hacia dentro y sin mayores complicaciones, encanto madrileñista —"he querido, además, hacer la novela del piso bajo, de esos pisos bajos madrileños que tienen intimidad con el que pasa, que sostienen un diálogo directo con la calle", leemos en el prólogo de la novela—.

En *Piso bajo* continúa inexhausta la desbordada capacidad creadora de

Ramón, su habilidad para aproximar cosas al parecer inaproximables, su arte taumatúrgico para sacar agua de pozos que diríamos secos y resecos. Una gran emoción —nostalgia de Madrid, nostalgia de la juventud que empieza a apuntar, nostalgia de la mujer, incluso— invade melancólicamente estas páginas. Y, como siempre, el franciscano amor a las cosas, ahora más transido de verdad y menos como pretexto para acumulaciones ostentosas.

Estamos en el número 11 de la calle de la Puebla; "era un día aplastado por una tormenta de verano. Tenía hinchada la frente. Me asomaba al balcón y volvía a meterme dentro y a sentarme"; de súbito, impensadamente, tuvo Ramón Gómez de la Serna la revelación de la Greguería, cifra y símbolo de su arte, todo un género literario o, cuando menos, elemento de renovación en la literatura española que había de seguir inmediatamente, pues "las Greguerías iban a ser en la España de frase ancha, de franja lemática, de contextura refranera o grave, la captación de lo instantáneo, de lo que llamaba la atención sobre el vivir intenso de los átomos que nos forman y componen en definitiva". En 1910 —revista "Prometeo"— y en 1913 —epílogo del libro *Tapices*— se publicaron las primeras greguerías, que resultan poco condensadas y eficaces; el paso del tiempo y el ejercicio incesante traerán consigo dominio y maestría. Bien es cierto que tanto sacar agua del pozo del ingenio termina por dejarlo exhausto, y así, en ocasiones, las greguerías ramonianas son ocurrencias sin valor; es que, como afirma el interesado, "nunca pueden ser rebuscadas. Hay que esperarlas deambulando o sentados".

Para definir cabalmente la greguería debemos separarla, primero, de otras especies a las que se asemeja y, después, insistir en la consideración de aquellos rasgos que más la peculiarizan. No es ni la *máxima* —Ramón hacía de La Rochefoucauld "mi más serio enemigo"—, ni la *adivinanza*, ni el *colmo*, ni el *chiste*, ni la *chuscada*, ni la *frase célebre*, ni una *reflexión*. De las muchas definiciones que su mismo creador ha dado prefiero la siguiente: "Humorismo más Metáfora, igual a Greguería". En virtud de un especial deslumbramiento instantáneo, el autor de la greguería percibe una relación impensada, nunca vista anteriormente, entre dos cosas, entre partes de una cosa, entre cosas y personas, etc. —la gama de posibilidades es muy vasta—; el desarrollo de esa relación —en pocas palabras, eliminando los nexos lógicos, dejando la expresión reducida a lo mínimo necesario— por vía humorística casi siempre —un humor diseccionador que reduce los objetos a átomos, que los descompone en menudísimas partículas— da como resultado la greguería más genuina, la cual puede ser, además, algo así como "lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas". De ahí el elogio que Ramón hizo alguna vez del tropo llamado Metáfora —"la Metáfora es lo esencial"—; de ahí también que en su libro *Lo cursi* haya definido el humorismo diciendo que consiste en "atreverse a desentrañar el sentido impensado de las cosas, su sentido más improbable". Se pone a prueba el ingenio y se hace ágil y flexible la expresión, librándola de los entumecimientos a los que la ha sometido tanta práctica de rimbombancia y hojarasca.

Pasa la Greguería por ser la creación antonomásica de Ramón Gómez de la Serna, quien declara que "gracias a ellas he vivido, he conferenciado, he viajado, he tenido contraseña universal". Puede que esto sea cierto, pero el uso no vigilado tiene sus peligros. Queda apuntado cómo la abundancia de greguerías en las novelas de Ramón constituye más bien una rémora, porque paraliza la marcha normal de la acción; a base de greguerías no es dable sostener un libro, el cual pudiera ser una muestra de ingenio, pero nunca de creación coherente, con la indispensable trabazón de partes integrantes de un conjunto. Brillante hallazgo, sí, pero de arriesgado manejo.

No es por el renglón de remedadores sin arte y sin gracia por donde debe rastrearse el influjo ejercido por Gómez de la Serna en nuestras letras contemporáneas. Ramón fue un espectáculo inolvidable, una potente y escandalosa fuerza que mucho turbó y perturbó. Cernuda le ha presentado [93] como influyente en un momento de la producción de los poetas de 1927 —su gusto por la metáfora rara y difícil tenía en la propia casa el antecedente de la greguería—; también en la novela, en la literatura de humor, en el teatro, hasta en la prosa de todos los días cabe reconocer su influjo. Y lo que en él fue escándalo y produjo repulsa, al cabo de los años, por obra y gracia de algunos de sus discípulos, se convirtió en moneda aceptada sin mayores dificultades por un público bastante extenso. "Sin Ramón Gómez de la Serna —declaraba satisfecho Enrique Jardiel Poncela—, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no puede digerir en Ramón se lo damos nosotros bien adobado y pulido, y lo acepta sin pestañear. Ramón le dio una voltereta a la Literatura española y creó una nueva escuela."

Los novelistas que cultivan el humorismo —caso de Edgar Neville, Antoniorrobles, Samuel Ros y otros que publicaron en la colección "Grandes Novelas Humorísticas", de "Biblioteca Nueva"— son en mucho ramonianos. Brindan un descoyuntamiento en la presentación y actuación de los personajes, en la buscada inverosimilitud de tantos lances, hasta en los nombres que dan a los seres humanos, los cuales a veces no son entidades individuales y concretas, sino representación de gremios que el novelista establece caprichosamente, de raíz inequívoca y reconocible. Algo por el estilo sucede a los narradores afectos a la rúbrica "Nova Novarum", quienes juegan con el léxico, eliminan la anécdota mostrenca, gustan con demasía de la metáfora ingeniosa y sorprendente [94].

Mauricio Bacarisse

MAURICIO BACARISSE, nacido en 1895 y muerto a los treinta y seis años, cuando acababa de serle concedido el Premio Nacional de Literatura correspondiente a 1931; con poca labor recogida en volumen [95] y abundante colaboración en diarios y revistas [96], tal vez pudiera ser un caso de escritor malogrado. Su evolución literaria desde casi el Modernismo al arte de vanguardia, su noble afán innovador, su no vulgar cultura, prometían mucho al decir de quienes le conocieron.

Era natural de Madrid, entusiasta ateneísta, contertulio de Gómez de la Serna en "Pombo", empleado de una compañía de seguros y catedrático excedente de Filosofía en Institutos de Segunda Enseñanza, a más de escritor por afición. Como tal cultivó la poesía y la novela. En 1921, cuando sólo tenía un libro en su haber, aceptó presidir la velada ultraísta de "Parisiana", movida y escandalosa sesión en la que, asimismo, intervino: "Con palabra fácil y acento conmovido, hizo un resumen de la velada, lamentándose de la incomprensión de ciertas gentes incapacitadas para toda navegación de altura espiritual" [97].

Aunque, según Cansinos Assens [98], Bacarisse se inicia como poeta hacia el año 1911, su primera composición digamos significativa es la *Adonia*, que figura en el volumen-homenaje al recién fallecido Rubén Darío dispuesto por Juan González Olmedilla [99]. Queda patente en tal poema el fervor de un joven hacia el poeta nicaragüense, y así en la penúltima estrofa leemos: "[...] aún canta tu recuerdo / en mi alma de alumno [...]" Por lo demás, y salvo cierta presuntuosa apariencia culta en léxico y conceptos, *Adonia* resulta muy modernista, ofreciendo, como era casi costumbre obligada en la tendencia, cantidad de mayúsculas no justificadas y de admiraciones subrayadoras. Versos de

trece y once sílabas (13A 11B 13A 11B) alternan en las veinte estrofas del funeral lamento.

Al año siguiente, 1917, salía *El esfuerzo*, primer libro en verso de Mauricio Bacarisse. Sin que rompa iconoclastamente con lo que en aquel momento se había convertido ya en rutina y tópico, nuestro poeta preludia algo distinto: o en temas, o en utilización de la métrica o en léxico, dada su proclividad (rayana a veces con la pedantería) al empleo de voces insólitas. Se echa de ver su condición de profesor de Filosofía en cierto prurito de trascendencia y, también, su entendimiento lúdico del arte. Acierta Cansinos al afirmar que es "arte de esfuerzo, adusto y firme" el de este primer Bacarisse, que se muestra despojado de fácil sentimentalismo y con tono más cercano a lo épico que a lo lírico; no hay halagos musicales para el oído y los versos ofrecen una apariencia como tensa y crispada.

El paraíso desdeñado ve la luz en 1928. (Un año antes, en la nota previa a la novela corta *Las tinieblas floridas*, se anunciaba como ya concluido un cuaderno de versos bajo el título *El paraíso "del" desdeñado*. ¿Simple errata la inclusión de ese artículo contracto?) Se trata de un breve cancionero amoroso de tono desengañado, porque lo que se soñó y vivió como realidad gozosa es ahora solamente recuerdo punzante, heridora melancolía. No hay quejas rabiosas ni tampoco desesperado dolor; queda incluso —véase el poema III, "Como hoy el pensamiento está contigo"— una esperanza, aunque débil y remota, al pensar que tal vez sea posible un retorno de la amada. Y es precisamente esta situación anímica lo que constituye para el protagonista enamorado su único refugio, su especialísima confortación o paraíso "del" desdeñado.

Aún quedan en este conjunto palabrería vana, alguna ingenua pedantería, prosaísmos. Puede advertirse impregnación juanramoniana en la delicadeza y levedad de algunos momentos, así como en la utilización de la Naturaleza, en ocasiones tan viviente y acorde con el sentir del protagonista humano —caso, por ejemplo, de los poemas III y IV—. A los nombres de Juan Ramón y de Pérez de Ayala, a quien alguna vez parece resultar asimilable Bacarisse —el poema *De profundis*, que cierra el libro que nos ocupa, por su carga intelectualista y su afán de trascendencia lleva a establecer alguna similitud entre ambos escritores—, debería añadirse el de Antonio Machado. Los poemas VII, "Un sollozo de vellón", y XVI, "Vuela un aroma de membrillos rubios", son los que dan pie a la aproximación. Pueblo y hogar, ámbitos tristes, retorno a ellos luego de tiempo, retorno desde quizás una gran lejanía geográfica y más que geográfica; serena emoción, por callada e íntima más sobrecogedora; algo de costumbrismo al paso en VII, insinuado diálogo en su compañero. Los tres nombres que acaban de ser invocados muestran hasta qué punto Bacarisse era todavía un poeta que se apoyaba en otros poetas.

No podríamos considerar a *Mitos*, 1930, como libro temáticamente unitario, al menos con la trabada unidad que posee *El paraíso desdeñado*. No todo es "mitología" en el volumen, aunque haya original "mitología" —desde *Dafnis y Cloe*, los cinco poemas que integran la segunda parte, y *Galatea*, cinco sonetos (tercera parte), hasta la séptima, los *Mitos campesinos*—; la división en partes, nueve en total, parece compensar esa falta de sistema cerradamente coherente y establece alguna ligazón entre las varias piezas integrantes de cada una de ellas.

Otros motivos abordados en este libro no son "mitológicos": *Mármol* —la pétrea, fría y bella materia así llamada, asunto de un logrado soneto—, o *El pino* —poema dedicado a Enrique de Mesa, con algún sabor a la poesía densa de Pérez de Ayala y algún momento de caída—, o la catedral de León —pretexto para dos romances—, constituyen circunstancias temáticas externas y ob-

jetivas que se encuentran a la libre disposición de cualquiera. Pero es el modo de ver los temas: el punto de mira, primero, y, después, la elaboración, donde habitualmente entra en juego el ingenio (metáfora y humor); así, "las cúpulas, *calados solideos*" (pág. 24; poema *Mi amante, la nube)*, o "La ciudad *se persigna* con sus calles en cruz" (pág. 25; ídem). Todo ello muy de acuerdo con la propensión imaginística del momento, legado del difunto Ultraísmo.

Del narrador Mauricio Bacarisse tenemos dos títulos: *Las tinieblas floridas,* que es novela corta, y *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia,* novela extensa; salieron a la luz en 1927 y 1931, respectivamente. En el tiempo que separa su publicación, nuestro autor pasa de una apariencia mironiana, con plena normalidad de técnica, a una ambiciosa actitud renovadora, no lograda, que le coloca junto a otros escritores jóvenes de a la sazón —Antonio Espina o Benjamín Jarnés, por ejemplo—, al tiempo que determinadas preocupaciones conceptuales le emparentan con la última fase novelística de Ramón Pérez de Ayala, y, asimismo, la utilización del humor revela influjo de Gómez de la Serna (sus "greguerías"), a quien va dedicado el segundo de dichos libros.

En la nota de presentación de *Las tinieblas floridas* se habla de "la bella narración" de un poeta, la cual "es obra de una gran espiritualidad, de profunda emoción, que atestigua el fino ingenio y la delicada sensibilidad de su autor". A medida que vamos leyendo echamos de ver impregnaciones modernistas o, para más apurar y mejor señalar, claras y frecuentes resonancias de Gabriel Miró: léxico; paisaje natural; poca y lenta acción externa y tampoco, compensatoriamente, introspección de los ánimos; atmósfera de cierta irrealidad: evasión más que contacto directo con las cosas y las gentes. Es asunto de amor y de tristeza el que da cuerpo a la historia un tanto sincopadamente referida, asunto en el que coinciden diversas circunstancias poco normales, a saber: siete hermanos ciegos, la peripecia matrimonial del médico Cárdenas, su hija Flora (que no es hija suya), la segunda esposa del doctor, Cristina; el hijo ciego que recobra la vista, como seis de sus tíos maternos, etc. Un universo particularísimo, pues, como un breve mundo fuera del otro o isla casi paradisíaca; los varios elementos y recursos puestos en juego sirven a la elusiva irrealidad que predomina sin rival. No es una condena; dicho queda, simplemente, como una caracterización.

Respecto de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia,* acaso convenga saber que tuvo una versión primera más breve, pensada para la serie "Nova Novorum" y rechazada por el director de la misma; fue entonces cuando Bacarisse compuso la novela que ahora podemos leer, muy extensa porque "decidí ampliarla, dilatarla, nutrirla", porque "está demasiado preñada de prolijidades, niñerías y digresiones". Cierto que la hinchazón operada resulta excesiva, perjudicial. El autor caracteriza su obra como "relato erótico-burlesco". Se pretende demostrar por vía novelesca tres o cuatro puntos cardinales que preocupaban a Mauricio Bacarisse, catedrático de Filosofía y narrador principiante: "la supremacía de la sugestión verbal", "la superioridad combatiente de los mitos de la realidad y de la acción sobre los mitos de la fantasía" y "la afirmación de que el amor material [...] es lo menos material que hay en el mundo". El objetivo propuesto no se consigue: demasiadas idas y venidas externas e íntimas de los personajes, pesada carga divagatoria y marginal, estilo "desgalichado y quizás imperfecto". Por todas partes hay demasía y son bastantes las cosas que echamos en falta: interés verdadero, seres humanos y no títeres, coherencia, gracia en la expresión, por ejemplo.

Antonio Espina

Biógrafo del famoso bandido Luis Candelas, narrador de los "Nova Novorum", poeta próximo al Ultraísmo, periodista y ensayista [100], ANTONIO ESPINA (nacido en Madrid el año 1894) es ejemplo de escritor ingenioso, pero con ingeniosidad matizada por un humorismo, si chocante —como pasado por Ramón Gómez de la Serna—, sarcástico, desgarrado y, a las veces, desgarrador; Quevedo y Larra, compatriotas y colegas de los cuales ha trazado Espina animada semblanza, son nombres que deben recordarse a tal respecto. En un retrato-caricatura que le hizo Juan Ramón Jiménez en 1928 quedaba apresada así la efigie de nuestro autor: "Humor misterioso, desenfadado, agudo, que corre por ciertas venas de la gran hoja de nervios rojos de España, en el que Espina ha sido el segundo, el primer segundo. Costumbrismo de cinco pies, tomadura de pelo del chocolate al loro; ese salirse del comedor burgués por la claraboya, la chimenea, la gatera, el ojo de la llave, la cafetera rusa, por donde sea imposible".

En la tercera década del siglo, que son los felices años veinte, tan propicios a ensayar lúdicamente y uno tras otro diversos "ismos", Espina, que había iniciado poco antes su carrera literaria, trabajó mucho, bulló bastante y militó en todo momento bajo las banderas del arte nuevo. Llevado de ese fervor, aplaude sin reservas en 1929 y 1930 *Félix Vargas* y *Superrealismo*, los innovadores libros novelescos de Azorín, porque éste "no es de los escritores que una vez lograda una forma feliz y triunfadora de arte propio se atienen a ella por siempre y a ella se concretan, cerrando voluntariamente los ojos —y los demás sentidos— a cuantos nuevos sucesos de arte y de vida brotan a su alrededor" [101], tal como había denostado a Galdós en 1923, llamándole "novelista de y para la clase media" [102]. Pero la juvenil actitud iconoclasta no quita lucidez crítica, y ningún testimonio más ilustrador de ello que su artículo *Arte nuevo* [103], en cuya primera parte es defendido éste como una necesidad exigida por determinadas circunstancias del concreto tiempo histórico que se vive, y se justifica el que tal Arte sea primordialmente "un Arte de ensayo", para en la segunda poner algunos puntos sobre las "íes" del Ultraísmo, que, "si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte, en este sentido soy del Ultra hasta la médula de los huesos".

Después de esos años y hasta nuestros días, Antonio Espina, que fue estudiante de Medicina sin llegar a licenciarse, que viajó por algunos países de Europa, que intervino brevemente en política, ha seguido fiel a sí mismo y a su tiempo de juventud literaria [104].

Como "caprichos poéticos" considera actualmente sus versos, que fueron recogidos en *Umbrales*, 1918, y *Signario*, 1923. "Algo y aun algos ísmicos" hay en ellos que los aproximan al Ultraísmo coetáneo, así: el gusto por la imagen; el uso de un léxico hasta entonces no tenido por poético; la elección de temas, unas veces, y otras, el tratamiento de los mismos; o lo que Azorín llamó, a propósito de *Signario*, "zarabanda tipográfica". Pero su autor, que colaboró en las revistas de aquella tendencia —"Cervantes" y "Tableros", por ejemplo— y que mantuvo su legitimidad, no es un mero adscrito a la misma.

Acaso lo más distintivo de la obra en verso de Espina sea el tipo de poema denominado "Concéntrica". "Concéntrica" equivale a condensación y son, sí, poemas breves, hasta de tres versos; también equivale a vuelta sobre un centro que es motivo temático, núcleo argumental, anécdota de apoyo o como se desee. En la "Concéntrica" es claro que importa mucho el ingenio, fértil en ocurrencias, desvelador, metafórico e imaginista muy de ordinario. Diríase que

la "Concéntrica" es como una intencionada greguería con escaso lirismo puro, aunque a este respecto haya tal cual excepción.

Requiem, que se incluye en el volumen *Umbrales*, parece culminación de humor negro, poema para el que no sería malo valerse del nombre de Quevedo; no es despedida de enemigo, necrología hostil, incluso alegría por la muerte de otro (alguien que de verdad nos molestaba); tampoco, una pirueta burlesca, tomando en broma por un instante algo que se sabe perfectamente serio. Es otra cosa: como la revelación sin ambages del envés, bien oculto, de una realidad para cuya denuncia ayuda eficazmente la lacónica sencillez en el decir; hasta incluso apoya, métricamente, el heptasílabo que cierra cada una de las cinco estrofas y que termina en agudo. Este macabrismo roza con la vena romántica que muy a flor de piel se percibe en Antonio Espina. Juan Ramón Jiménez destacaba un par de composiciones de *Signario: El de delante* —que tiene misterio y profundidad, junto con la sencilla expresión a la que carga de significado el juego reiterativo— y *Pompas fúnebres* —triste y realísimo caso, sin música alguna, con todo el desgarro insinuado—. Pero la dedicación a otros géneros literarios clausuró tempranamente la actividad poética de Espina, quien ya no volvería a publicar versos, aunque "los he pensado y los pienso a mis solas muchas veces".

La prosa de nuestro autor se ha aplicado a la novela, a la biografía y a la libérrima divagación de corte ensayístico. *El nuevo Diantre*, por ejemplo, es un conjunto de trabajos periodísticos donde se expone, define, aplaude, censura a propósito de la vida contemporánea: literatura, política, otras cuestiones; hasta puede señalarse un grupo de artículos con aspecto poemático [105]. En todos ellos queda bien patente, por vía teórica y por vía práctica, su adhesión a lo nuevo, y casi resulta innecesario decir que, como siempre, Antonio Espina muestra la sutilidad de su ingenio y la vivacidad y desenfado de su expresión.

Espina, biógrafo de variadas gentes, si bien con preferencia por las que se relacionan directamente con la literatura, que de ordinario acertó a ofrecernos la vera o la verosímil efigie del sujeto elegido y una atrayente presentación de la circunstancia temporal que le enmarcó, pasa justamente como el biógrafo de Luis Candelas. Este libro suyo es un excelente testimonio de ingeniosidad, gracia, buen contar y bien escribir. El autor interviene abierta, descaradamente cuando le parece: divaga y suple, interpreta y explica a su talante. La figura biografiada ofrece facilidades y coincide cronológicamente con una época —el Romanticismo— que a Espina siempre le ha gustado, aunque a veces se enfrente con ella de manera burlona e impiadosa. Años después hizo la semblanza de Quevedo en un libro que reputo bien dispuesto, gracioso y garboso, personal en algunas interpretaciones, sin caer en la trampa de las anécdotas, que nada dicen, y de la ostentación erudita, que tanto lastra. En *Romea o el comediante* se echa de ver su capacidad no común de retratista. *El cuarto poder* es una puntual y viva crónica del periodismo español a lo largo de casi cien movidos años.

Se ha dicho que Antonio Espina probó dotes de narrador bastante más en sus biografías que en sus novelas. Ciertamente, la peripecia externa que en estas últimas se ofrece es harto escasa, ya deliberadamente o bien por impotencia para brindar más, en tanto que las vidas de personas no inventadas por el biógrafo proporcionan un acervo noticioso y una pauta cronológica que constituyen a manera de sólido cimiento, de útil asidero. Sucede, además, que Espina, en cuanto novelista, se adscribió resueltamente a los principios que informaron el "Nova Novorum": por eso increparía a Galdós, cuyas obras contempla despectivamente como cargadas de "menudencia cotidiana [que] no le deja desplazarse a la universalidad del sentimiento o de las ideas"; por eso

se congratulará de la etapa superrealista del académico Azorín; por eso, finalmente, en la emotiva necrología de Ramón continuará manifestándose adscrito a "una creación imaginativa [donde] la superación de la realidad por la fantasía se diversifica en innúmeras direcciones. La vida palpita más o menos en ese mundo según el tema. La inventiva del autor apenas cesa, nunca se apaga". Que por eso son como son *Pájaro pinto* y *Luna de copas*.

Pájaro pinto es un conjunto de seis relatos, de los cuales sólo dos —*Xelfa, carne de cera*, y *Bi, o el edificio en humo*— poseen alguna leve consistencia narrativa; el resto es juego ingenioso, metaforismo brillante; pero, como ha enunciado el propio autor en otra ocasión, "el que ama la paradoja en ella se quema". Lo que pasa en *Xelfa, carne de cera*, y en *Bi, o el edificio en humo* (y mucho más en sus compañeras de volumen), es bien poco pasar: magra anécdota que podría referirse derechamente en cuatro palabras. Pero el autor busca darla no-derechamente y para ello divaga sobre la soledad —págs. 54-55—, hace psicología, describe, pone trozos en cursiva, con cuya utilización pretende sugerir que lo contenido en ese tipo de letra es distinto a lo que va en otro tipo. Lo en cursiva puede ser, más o menos deformado, un sueño o algo así que ha tenido el protagonista; lo que va en otro tipo de letra es la pura narración, la pura descripción o cuanto al narrador se le ha ocurrido pensar y decir por cuenta propia.

Imaginismo es una palabra aludida en la "Antelación" de *Pájaro pinto* y es un método del que Espina usa y hasta abusa. Concede a la imagen gran valor expresivo y se complace en buscarlas, en hacerlas inauditas; incluso las palabras (algunos verbos, por ejemplo) quieren ser por sí mismas imágenes sugeridoras, y es así como puede explicarse cierta tendencia neologizante en la que el autor se muestra incurso.

La expresión parece escueta y cortada; sin embargo, sobran muchas cosas, que constituyen una baldía adiposidad, un elemento pegadizo: todo lo que pretende ser ingenio y es sólo desplante "original", incoherencia buscada, rasgo porque sí. En definitiva, nos parece haber asistido como lectores a la empeñada producción del casi vacío narrativo.

Otro tanto habría que decir de *Luna de copas*, en cuyas páginas 43 a 45 hay unas palabras, mera divagación marginal, en las que se apunta una idea de la novela ciertamente heterodoxa; todo lo tradicional en el género salta hecho pedazos y en su lugar se instauran el caos y el capricho. Habla Espina de la existencia de una serie de "compartimientos estancos" —lo descriptivo, lo dialogal, los personajes, etc.— que el novelista debe, cerrando los ojos, "coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimientos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos. La novela, así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto. En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela".

La práctica por nuestro autor de ese entendimiento teórico conduce a muy poca cosa, pues *Luna de copas* es un fruto narrativo harto menguado. Hay una delgadísima trama argumental en la que toman parte algunas gentes, pero todo aparece nada más que insinuado y los personajes, a alguno de los cuales —él, Aurelio, o ella, Silvia— se dedican páginas y páginas, no se ofrecen de cuerpo entero, por fuera y por dentro, ante el lector; la razón de muchos de sus movimientos anímicos ni se explica ni se justifica, pues el autor sólo parece atento a ofrecer cosas insólitas que deslumbren y hasta confundan. En Visiedo, pueblo y playa del Cantábrico, vive ella con su padre, adinerado; en Visiedo, estación veraniega cuyo auge sansebastianista comienza, está pasando una temporada el raro Aurelio Sheridan, que llama la atención de las mujeres y del que Silvia (y su amiga Mara) está enamorada. Este enamoramiento sigue sus

pasos contados y, luego de una entrevista entre Aurelio y Silvia en el chalet del padre de ella, la muchacha acepta la invitación de visitar a Aurelio en su refugio de la isla, donde ocurre lo que era natural ocurriese. Así acaba la primera parte de la novela, titulada "Bacante". En la segunda sabemos que, como consecuencia de lo sucedido entre ambos jóvenes, Silvia está embarazada, pero el protagonista ahora es Aurelio, "Baco", que sube económicamente hasta altura no alcanzada por nadie y que, después, acaso cansado, acaso temeroso de la declinación, se suicida. Todo esto se interpola de divagaciones por entero marginales, donde Antonio Espina suele mostrarse ingenioso y donde, a veces, neologiza.

Guillermo de Torre

GUILLERMO DE TORRE, nacido en Madrid (1900) y desde 1937 residente en Argentina, muy conocido ahora por su labor de ensayista, fue, cuando mozo, uno de los más resueltos militantes del Ultraísmo, y así lo confirman actitudes teóricas —manifiestos y comentarios— y prácticas —los poemas del libro *Hélices*—. En España, a más de estudiar la carrera de Leyes, fue secretario de buen número de agrupaciones —la sección de Literatura del Ateneo madrileño, la Sociedad de Artistas Ibéricos [106], los Amigos de las Artes Nuevas [107]— y de publicaciones —la revista "Cervantes", una vez convertida al Ultraísmo; la revista "Cosmópolis" entre 1920 y 1923, o "La Gaceta Literaria"—; trabajó con Pedro Salinas y José María Quiroga Pla en el Centro de Estudios Históricos, sección de Literatura Contemporánea, llevando la secretaría del "Índice Literario" [108]. Tiempo antes, en 1925, el libro *Literaturas europeas de vanguardia* le había revelado como excelente conocedor del intrincado universo de los "ismos", por él contemplado con evidente simpatía [109].

En Argentina, donde Guillermo de Torre había estado con anterioridad a 1937, contribuye a la fundación y feliz existencia de la editorial bonaerense "Losada", de la que es asesor literario y en la que dirige algunas interesantes colecciones. Desde 1956 desempeña la cátedra de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Y su actividad intelectual —colaboraciones en diarios y revistas, conferencias, congresos, libros [110]— se mantiene sin desmayo, poseyendo actualmente nutrida e importante bibliografía [111].

Guillermo de Torre publicó en 1920 un curioso manifiesto ultraísta, *Vertical* [112], alguno de cuyos postulados realizaría prácticamente en los versos que integran el volumen *Hélices*, 1923, dividido en: "Versiculario ultraísta", "Trayectorias", "Bellezas de hoy", "Palabras en libertad", "Puzzles", "Inauguraciones", "Kaleidoscopio", "Poemas fotogénicos", "Frisos" y "Hai-Kais", con todas las excéntricas demasías léxicas y tipográficas más o menos peculiares de la tendencia. *Hélices* vale solamente como muestra arqueológica, testimonio de un momento y de una ambición; "en esos ritmos duros, rígidos y ásperos, en que se engarzan palabras enfáticas, de un énfasis que se denuncia en la frecuencia del esdrújulo, no hay de nuevo —piensa Cansinos Assens [113]— más que la disposición tipográfica y el enunciado de los temas. En todo caso, una inclusión de términos tomados de las técnicas científicas, que les dan un enojoso aire de catálogo, y que ya hirieron nuestros oídos en el verso siderúrgico del autor de *El esfuerzo,* de quien, en tal sentido, parece nuestro Torre un epígono".

Literaturas europeas de vanguardia fue el segundo libro que publicó Guillermo de Torre, quien tenía entonces veinticinco años, y consta que bastantes capítulos se compusieron entre los diecinueve y los veintitrés, lo cual resulta doblemente pasmoso, pues a la juventud extrema de quien escribe se juntan

la abundante documentación acerca de un tema por entonces haciéndose y una relativa objetividad con la que su autor se enfrenta a hechos y gentes que sin duda le resultaban entrañables; con razón pudo afirmar algún crítico, en el mismo año 1925 [114], que "es dudoso pueda escribirse serenamente la crónica de una escaramuza durante el fuego y por uno de los contendientes. Guillermo de Torre se sentó a escribir en pleno campo de batalla. Por eso nos sorprende en él la serenidad de lejanía —y aun de inhibición—, patente en muchos de sus juicios. Crónica y evaluación andan armoniosamente enlazadas, y es bien evidente que la fragilidad de muchas páginas del volumen no procede del cronista, sino de la gesta cronicada".

He aquí dos cualidades: documentación y rigor, que peculiarizarán en adelante la obra de este autor, y a las cuales deben añadirse la claridad expositiva y la excelente prosa utilizada, quizás estas últimas fruto en parte no pequeña del reiterado ejercicio de un tipo de periodismo intelectual que comenzó para Torre en las páginas de "El Sol", cuando hacía en ellas crítica de arte. El entusiasmo juvenil, siempre y naturalmente impetuoso, hubo de convertirse con el paso y el peso del tiempo en lograda serenidad, aunque sin abjurar por eso de actitudes de antaño que fueron algo más que un capricho momentáneo. Tal es, según creo, el sentido de las puntualizaciones a jóvenes españoles de hoy, no bien enterados y conducidos prejuiciosamente a la incomprensión sectaria [115]; exponiéndose incluso a sentar ante algunos plaza de reaccionario y no sólo por agradecida añoranza, sino ante todo por amor a la verdad, Guillermo de Torre no dudó en salir a la palestra. En alguna ocasión [116] había escrito que "un intenso fervor, propio de las épocas germinales, transformadoras, ávidas de originalidad, sube hasta nosotros al otear, rememorando, el panorama. Años inmediatamente posteriores a la otra guerra, coetáneos de nuestra adolescencia y a los cuales quedó prendido con devoción nuestro espíritu. Cierto que en su enfocamiento actual ya tomamos otro ángulo".

Desde aquellos lejanos días de irrupción hasta la prestigiosa madurez presente, el quehacer intelectual de Guillermo de Torre, dedicado tanto a las letras como a las artes (basta con asomarse a su bibliografía), no ha sufrido interrupción. *El fiel de la balanza,* uno de sus volúmenes misceláneos más recientes, es, ya en su mismo título, testimonio de su voluntad de integrar armónicamente, de su hostilidad a la negación incomprensiva: "se me antoja ver en el signo de Libra una invitación otoñal, de madurez o cosecha, a las valoraciones justas y en su punto, tan lejos del panegírico como del vejamen" [117]. Este objetivo viene observándolo lealmente cuando ha de enfrentarse a temas tan propicios para las actitudes extremistas como pueden ser la literatura social, el compromiso y la evasión o la pintura no figurativa; cuando, en funciones de crítico práctico e inmediato, rehúye acogerse con total exclusividad a solo un método o sistema: "desconfío en principio de todos los sistemas. Las soluciones previstas, las fórmulas definitivas, las cuadrículas rígidas, no pueden apresar en modo alguno la fluidez espiritual del arte o del pensamiento. De suerte que prefiramos sin vacilar la problemática a la sistemática. ¿Luego no hay leyes, no hay normas, no hay ningún patrón o medida, ninguna brújula que pueda orientarnos en el laberinto de las obras, servirnos para su interpretación? Eso sería mucho decir. El crítico debe poseer, si no un sistema cerrado, sí un criterio, unos puntos de vista que le permitan *situar* y *valorar*" [118]. Sostiene Torre que el arte es un diálogo del artista con el mundo, hecho no para halagar gustos de los posibles interlocutores, sino libremente realizado "en una atmósfera despejada, sin amenazas ni coerciones de ninguna clase" [119]. Si nuestro crítico aplaude el realismo, lo hace reconociendo

que lo que en última instancia salva su práctica es ese grano de irrealidad que las obras realistas deben poseer, ya que, en definitiva, "valen por la potencia transfiguradora del mundo real [...] que el artista logró infundirles" [120]. A ello debe añadirse su noble talante liberal, que le lleva a repugnar la masificación de la cultura y a defender con voz enardecida los fueros de la inteligencia.

Desde muy pronto en su vida fue Guillermo de Torre viajero curioso por Europa y América, con vivo deseo de aprender y contrastar; este no recluirse en los ámbitos castizos le proporcionó amplitud de horizontes y abundancia de noticias actuales. Su afincamiento en Buenos Aires, paralelo intelectual que él y otros españoles han robustecido muy considerablemente; las frecuentes salidas como conferenciante y congresista; las relaciones contraídas como colaborador de numerosas publicaciones han hecho que sus dotes naturales resulten como abrillantadas.

La aventura del Ultraísmo

El Ultraísmo fue la réplica española al ambiente de "ismos" (o movimientos de vanguardia estética) que se produjo a partir del madrugador Futurismo del italiano Marinetti y que, extendiéndose a lo largo de los años de posguerra, los tópicamente felices años veinte, remata con el Surrealismo, acaso el más interesante y rico. De pequeños alcances y de breve duración temporal fue esta empresa, que sería injusto dejar en olvido, pues cumplió en nuestra poesía de entonces una eficaz tarea derruidora y descubridora [121].

"El Ultra no es una escuela. Es un movimiento amplísimo de renovación. Su única limitación es no hacer lo que ya se ha hecho, ni de la manera que se ha hecho, en especial en estos últimos años." Tales definitorias palabras de Gerardo Diego [122] se completan con la indicación, de mano de Juan Ramón Jiménez, de un rasgo técnico primordial: "El Ultraísmo es la imagen por la imagen." Tenían cabida en el Ultraísmo todos cuantos aportaran un deseo innovador, frecuentemente poco concretado en la realidad, y arremetieran contra el triste espectáculo de los epígonos modernistas, muestras ya sin valor o simples remedadores. Negar lo caduco y no continuarlo resultaba mucho más hacedero que crear con talante de veras nuevo y distinto, y nuestros ultraístas, pocos en número, no consiguieron marcar su paso con huellas duraderas. Quedó solamente ese buen deseo y la propensión imaginística, enriquecedora pero parcial, beneficiada por autores como García Lorca y patente en los narradores "Nova Novorum", propensión que por su cuenta y riesgo venía cultivando desde tiempo atrás Ramón Gómez de la Serna. Fue en Argentina donde, si aceptamos el parecer de Cansinos Asséns, resultó fecundo el Ultraísmo, y Jorge Luis Borges, Lanuza, Mastronardi, por ejemplo, son prueba de ello: "nos brindan el poema ligado en unidad intencional, el poema vivo y humano, y hablan sueltamente un lenguaje nuevo" [123]. Esto sucede cuando entre nosotros el Ultraísmo era ya una hoguera en cenizas.

De julio a noviembre de 1918 duró la estancia madrileña del poeta chileno Vicente Huidobro. El contacto directo de unos cuantos jóvenes españoles con el portavoz del Creacionismo, que volvía de un viaje a París, fue estimulante en alto grado. Cansinos, a quien hay que volver siempre que de Ultraísmo se trate, dada su condición de testigo excepcional, aunque en seguida llegara a decepcionarse, ha recordado noticiosamente [124] que "Huidobro les perturbó a más de uno la conciencia literaria. Más de un manuscrito quedó repudiado y rasgado. Yo, testigo de sus evangélicas exhortaciones, pude ver el rejuvenecimiento que obraba aun en los más tiernos epígonos. Les veía, llenos de dudas y vacilaciones sobre los que creyeron sus seguros comienzos, en ese

estado de buena inquietud que predispone a recibir la gracia literaria. Y yo les incitaba también hacia adelante".

Por eso, a la marcha de Huidobro, Rafael Cansinos Asséns queda investido con la jefatura de aquellos aprendices de escritores que en torno a él se reunían en el café Colonial, de Madrid; por eso, luego de una conversación con Xavier Bóveda, que éste publicó en forma de entrevista en "El Parlamentario" (diciembre de 1918), salió a luz el primer documento del Ultraísmo: un breve manifiesto con ocho firmantes en el que se invitaba a los jóvenes a romper su retraimiento, adhiriéndose a un credo donde "cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo". En 1919 puede hablarse de un grupo ultraísta con sede en Madrid y de otro núcleo sevillano; en 1923, la liquidación ha comenzado: o retiradas definitivas del ejercicio literario, o defecciones (como la del antes mentado Bóveda [125]), o dedicación a otros géneros no afectados por el Ultraísmo.

Entre medias hay algunas revistas —"Los Quijotes", 1915, que ostenta una condición precursora [126]; "Grecia", que comenzó en Sevilla, 1918, y siguió y concluyó en Madrid, 1920, y que de publicación modernista se convirtió en ultraísta, la más importante sin duda; "Cervantes", órgano del Ultraísmo sólo a partir de 1919, cuando entra como director Cansinos Asséns; "Ultra", 1921-1922, que sí lo fue por entero; "Reflector", que sacó nada más que el número 1 (1919), a cargo de José de Ciria y Guillermo de Torre; "Horizonte", 1922, que de veras señala un momento final [127]—; algún libro —contadísimos fueron éstos; acaso únicamente *Hélices*, de Guillermo de Torre. Los poetas ultraístas publicaban sus versos en las revistas antedichas o en alguna otra análoga. En 1934, César A. Comet saca *Talismán de distancias*, volumen de versos donde quedan rastros de su pasada filiación. Un poeta ultraísta, afecto también al Creacionismo y que después siguió derroteros más propios, fue Juan Larrea, a quien se deben algunos libros bastante recientes en fecha, como *Rendición de espíritu*, "uno de los más profundamente originales de nuestro tiempo"; *La espada de la paloma* y *Razón de ser*, "libros complejos, densos, basados en una singular simbología, tan excitantes para el espíritu como difíciles de reducir a síntesis" [128]— y unas cuantas veladas —dos en Sevilla y otras dos en Madrid, sesiones nada tranquilas en su celebración y muy disputadas después [129]—.

El plausible afán de los ultraístas por descubrir para la poesía continentes inéditos no se tradujo ni en muchas ni en muy considerables realidades; su acción se distingue más por lo que niegan que por lo que crean. Al atacar resueltamente cuanto a la sazón era sólo inanidad —palabrería frondosa, sentimentalismo de baja ley, por ejemplo—, producen como unos vacíos que no acertaron a llenar debido al muy imperfecto aprovechamiento de las posibilidades ofrecidas por determinadas incorporaciones de ellos mismos. La llamada tipografía expresiva, esto es: que la disposición material del verso se adecue en algún modo a lo que conceptualmente dice, y así su significado parece entrarle al lector por los ojos, no pasó de ser rasgo de ingenio juguetón que por la misma frivolidad irresponsable de su uso perdió toda posible eficacia. El gusto por la metáfora, tan complacidamente rasgo ultraico, brinda al lado de algunos felices aciertos no pequeña artificiosidad y, en ocasiones, excesivo forzamiento. La incorporación de nuevos temas, aquellos que como el maquinismo venían dados por la realidad en torno, es un acierto siempre que no se caiga en el exclusivismo que lleva a proscribir otros temas más que suficientemente prestigiados por toda una respetable tradición, aparte de que nuestros ultraístas no lograron beneficiar la poesía que en esos nuevos motivos parecía existir. La imagen múltiple, que reúne en una sola pieza dos o más sugerencias expresivas, no puede ser propuesta como objetivo por encima de cual-

quier otro, pues no se trata de elemento que constituya soporte sólido, ni es tampoco susceptible de ser encontrada a cada paso. La abolición de las frases medianeras en el poema conduce a una mayor condensación (mayor densidad también), pero debe practicarse prudentemente, dándose cuenta de que el poema ha de tener una coherencia, tanto interna como externa, y es peligroso reducirlo a una serie de chispas brillantes de fulgor momentáneo. Este conjunto de incorporaciones supone un repertorio utilísimo y resulta una especie de riego vivificante, pero importó más por sus consecuencias en manos posteriores que por lo que con él crearon los propiamente ultraístas.

Cansinos Asséns completa esta enumeración señalando los siguientes postulados de orden negativo. Para el poeta ultraísta, el *soneto* "es lo más nefando", y el *epíteto* es definido como "el instrumento de la tiranía" a la que el poeta ha estado sometido hasta su liberación por el Ultraísmo. Tampoco sale mejor parado el *sustantivo* y, sin embargo, se hace el elogio del *infinitivo*, considerado "la verdadera poma matinal, el fruto dehiscente, la primera hora de la mañana, lo único verdaderamente intersticial, vivo, jugoso, dinámico y posible" [130].

Benjamín Jarnés y los "Nova Novorum"

Unas palabras de Ramón Ledesma Miranda, que conoció de cerca el género Novela, por su práctica de narrador, y también la época a que se refiere, como testigo y miembro de ella, constituyen excelente entrada al panorama que pretendemos esbozar; dicen así [131]: "Antes de nuestra guerra civil había en España dos grupos de novelistas, radicalmente contrarios. Yo los he designado por los títulos colectáneos de las Editoriales que imprimían sus obras. Así, he llamado a unos "novelistas de hoy" —[tomando pie en la famosa y popular publicación periódica "La Novela de Hoy", sucesora de otras no menos famosas y populares, como "El Cuento Semanal" o "La Novela Corta"]— y a otros "nova novorum". [...] El "nova novorum" tenía ideas literarias, instrumentos intelectuales, pero proyectaba sus novelas con un objetivo que no era el de novelador. Al "nova novorum" no le preocupaba la vida, ni los seres, ni los caminos del mundo. Componía utopías y nebulosas de Laplace. Como menospreciaba el objeto sobre el que han de aplicarse los instrumentos intelectuales, éstos operaban sobre sí mismos en el vacío. Erró por los escollos del ensayo, por los boscajes del idilio poemático o por los de la eutrapelia logogrífica."

De tiempo atrás (según hemos apuntado al tratar de Miró y de Gómez de la Serna) el género Novela se encontraba en crisis de transformación, porque las posibilidades que brindaba a comienzos del siglo XX el canon realista-naturalista, de tan fecunda y gloriosa ejecutoria, eran muy escasas y, además, exhaustas. Nuestros novelistas del 98 —tal un Unamuno o un Azorín— habían intentado *otra novela,* adelantándose madrugadoramente a lo que sería con el tiempo deseo de muchos; Miró y Pérez de Ayala continúan el intento. Éste culmina en cierto aspecto con Gómez de la Serna, por cuanto a semejante situación de crisis se añaden otros factores personales y externos, así: el ambiente de vanguardia que se respira por doquier y el talante aparte de Ramón. He aquí, pues, los antecedentes que conducirán a los novelistas que ahora van a ocuparnos, debiendo advertir que tanto Mauricio Bacarisse como Antonio Espina pertenecen en la parte narrativa de su obra al mismo grupo y tendencia [132]. De modo general pudiera decirse que nos hallamos frente a los prosistas de la generación del 27, fundamentalmente prestigiada por sus poetas.

Aquí entra en escena Ortega con sus famosos ensayos *La deshumanización*

del arte e *Ideas sobre la Novela* (que datan de 1925), tan lúcidos ambos y tan mal entendidos, testimonio de una realidad y nunca inflexible postulación de una tendencia ni, menos, apología a ultranza de ella. Arte deshumanizado no quiere decir arte que nada tiene que ver con lo humano, los humanos y la humanidad, como si estuviera hecho con otros ingredientes que no son los privativos de tales realidades. El arte de que se trata se distingue porque rehúye el tratamiento de ciertas parcelas humanas hasta él privilegiadas por un abundante e indiscriminado uso, por ejemplo: lo sentimental degenerando en sensiblería y sentimentalismo de baja ley; pero potencia casi al máximo otros elementos también humanos, como son el ingenio —gusto por la metáfora insólita—, o la inteligencia —son libros los suyos que piden al lector un determinado esfuerzo, pues no se han compuesto para la mera y simple diversión—. Para conseguir esto se abandonan determinadas prácticas técnicas y se echa mano de otras que normalmente son presentadas con carácter de tanteo, a lo cual debe añadirse el espíritu lúdico que es nota dominante de tales artistas. Más que una renovación efectiva, lo que hallaremos (entre nosotros) es un plausible afán de brindar, sueltos, elementos de renovación, menesterosos de una armónica y coherente integración posterior.

En el segundo de los ensayos orteguianos se efectúa un examen de la situación actual de la Novela y se llega a la conclusión de que el género parece agotado por una serie de causas, entre las cuales destaca la "penuria de temas posibles"; es preciso, por tanto, buscar salida por otra parte: "el escritor necesita compensarla [esa penuria] con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela". La trama nunca ha sido, aunque se la haya querido hacer, el elemento clave del relato novelesco y por eso, llegados a semejante situación, procede, más que lamentarse, insistir en otros aspectos, tales como la morosidad en la introspección de los personajes (el Psicoanálisis de Freud había revelado un interesantísimo orbe inédito), y la ampliación del ámbito de la novela para que en el mismo quepa, como en un saco, absolutamente todo.

Rosa Chacel ha puesto de relieve, valiéndose de su caso personal, la amplitud y hondura del influjo de Ortega, afirmando que su primera novela, *Estación de ida y vuelta*, anticipada en parte en la "Revista de Occidente", "era un libro desaforadamente orteguiano". Del mismo espíritu participan Pedro Salinas, o Antonio Espina, o Francisco Ayala y, desde luego, Benjamín Jarnés, también colaboradores de esa publicación y de la serie "Nova Novorum" por ella patrocinada [133]. Tal vez faltó tiempo para que el intento cuajara y las probaturas se convirtieran en realidad plena; lo que viene luego, tras la guerra civil, será cosa harto distinta y el cambio afecta incluso a alguno de esos escritores [134].

A la influencia teórica y magistral de Ortega debe añadirse la práctica, irresistiblemente impuesta ya por estos años, de Ramón Gómez de la Serna, patente hasta en autores deliberadamente ajenos a su mentalidad, caso de un Joaquín Arderíus en *Los príncipes iguales* (1928). Entre Ramón y Ortega, ¿mataron en flor otras posibilidades de hacer novela? ¿Se renunció así, por culpa de ellos, a un camino fecundo para adscribirse por entero a otro que no dio casi nada porque, dejando aparte circunstancias externas, nada podía dar de sí? Tal parece opinar Max Aub, escritor que por entonces empezaba su carrera, cuando sostiene [135] que "en cierto sentido Ortega y Gasset es el gran responsable de la falta de novelistas en España entre los años 20 y 45. Fue él quien frenó la corriente realista de la literatura española del momento. Incluso entre escritores que, como yo, no querían seguir sus doctrinas. Su "deshumanización del arte" tuvo una influencia nefasta entre los que habrían podido llegar a ser novelistas originales, en particular Benjamín Jarnés y Espina.

Creyó que el porvenir de la novela estaba en hacer de sus jóvenes admiradores Giraudoux y Cocteau españoles".

Acaso nadie como BENJAMÍN JARNÉS (1888-1949) represente en sus méritos y limitaciones la tendencia que estamos estudiando. De más edad que sus compañeros, biógrafo y crítico además de narrador, literato muy activo en su tiempo y a quien el paso de los años y el peso de las circunstancias adversas no arrancó de sus habituales quicios o módulos.

Fino aragonés, muy aficionado a algunos de sus paisanos ilustres —Gracián y Goya, por ejemplo, aunque tenga más de la inteligencia fría del primero que del ímpetu torrencial del segundo; declaró una vez que bien le hubiera gustado "ser tan exuberante como Goya y tan alerta como mi segundo genial paisano y maestro, Baltasar Gracián"—, Jarnés tuvo una variada existencia en virtud de la cual le encontramos en muy distintos lugares y ambientes —el seminario, el ejército— para, finalmente, decidirse por las letras y dedicar a ellas toda su actividad: periodista, conferenciante, autor de libros, animador de algunas empresas literarias, etc. Las tertulias selectas (así la de "Revista de Occidente"); el cine como arte novísimo; la música sobre todo, fueron aficiones de este exquisito y cuidado escritor. Gran trabajador siempre, tanto en España como en los años de exilio en Méjico; la enfermedad que le ocasionó la muerte fue cruel en extremo, porque le impedía trabajar en su oficio: "Vivía muerto, ya que su terrible enfermedad —más terrible aún para un creador— había divorciado su facultad de imaginar historias literarias, del instrumento de expresión. [...] aquella mente, antes tan fecunda, condenada para siempre a la más completa esterilidad" [136].

Escribió Jarnés unas cuantas y muy personales biografías —de Sor Patrocinio, de Castelar, de Zumalacárregui [137], con lo que muestra una inclinación hacia el siglo XIX, tan vario y pintoresco—; en ellas, sobre unos cuantos datos estrictos o documentales, reconstruye por su cuenta, sacando partido de anécdotas en apariencia triviales, haciendo uso del tiempo histórico en que vivió el biografiado de turno y, en todo momento, valiéndose de su ingenio para divagar y de su garbo para decir las cosas. Ni demasiada obediencia a la Historia ni, tampoco, un exceso de reverencia al ejemplar humano elegido; en casi todos los casos Jarnés se vale de su humor irónico para descubrir algo menos valioso o menos aleccionador en la figura que trae entre manos; pero, con todo, es indudable que trata más bien con amor a sus criaturas y la impresión final que se obtiene resulta favorable, salvo tal vez el caso de San Alejo.

En el prólogo que pone a *Sor Patrocinio, la monja de las llagas,* primera cronológicamente de sus biografías, Benjamín Jarnés hace algunas indicaciones acerca de su sistema de biógrafo, por ejemplo: que no hay biógrafos imparciales, pero sí cabe pensar en uno "generoso, de gran amplitud de comprensión"; la reconstrucción que el biógrafo hace, por muy apurada que resulte, queda siempre "incompleta"; el afán de Jarnés en cuanto biógrafo va, más que al detallismo pormenorista de sucedidos, "al gráfico de un alma" (la del biografiado).

En el caso de Sor Patrocinio, que es un personaje de no demasiado relieve por sí mismo, aunque determinadas circunstancia se lo hayan dado, Jarnés parece encontrarse muy a su gusto porque está instalado en el siglo XIX y en un momento, reinado de Isabel II, más que poco serio, puro disparate y, por lo mismo, propicio a ser considerado en forma irónica, aunque no se llegue a la impiadosa dureza de Valle-Inclán en los volúmenes de *El ruedo ibérico.* Al principio parece como si la monja no fuera en sus manos otra cosa que un juguete con el que su dueño está mal avenido, pero a medida que la acción avanza, que la vida relatada se acerca a su final, notamos que el biógrafo cam-

bia de actitud y muestra una cierta simpatía por la protagonista, que no es mala, que ha sufrido mucho y que en ocasiones ha sido traída y llevada y hasta ultrajada en su reputación sin haber dado mayor motivo para ello.

De los personajes españoles y próximos en el tiempo —español y menos próximo es el famoso obispo Don Vasco de Quiroga, con el que Jarnés hubo de encontrarse (es un decir) durante su estancia en Méjico—, pasamos a otro, alejado en el tiempo y en la historia y poseedor de la aureola de santidad, San Alejo. Con él ha compuesto Jarnés uno de sus libros más espléndidos, muestra cimera de ingenio y de buen decir. Alejo, de mano de su biógrafo, resulta un estúpido, y su camino para la santidad, equivocado. Con cuatro cosas que ha tomado tal vez de un Flos Sanctorum, acaso de la relación autobiográfica debida a Alejo, Benjamín Jarnés ha levantado esta pequeña obra maestra, tan deliciosa y tan irreverente; irreverente, sí, porque él está libre de todo rendimiento devoto y se enfrente con un caso humano que humanamente considerado es un despropósito o suma de despropósitos. Tres partes y doce capítulos (cuatro cada parte) integran este libro; existe un perfecto ajuste entre los títulos de los capítulos y su contenido, y una acertada relevancia de los motivos que sirven para titular, así: "El brazo desnudo", que se aparece obsesionante y reiteradamente al protagonista durante los capítulos V a VIII.

Un sector importante en número y en interés de la obra de nuestro autor lo constituyen sus libros de notas, ensayos y críticas como, pongo por caso, *Ejercicios, Rúbricas* o *Cartas al Ebro*. Jarnés ejerció la crítica literaria con cierta regularidad, y en diarios y revistas de su tiempo, en Madrid y antes de nuestra guerra civil, fue dejando testimonio de sus lecturas y de sus pareceres; andando los años recogería parte de esa labor en volumen. Para darnos cuenta del carácter y contenido un tanto misceláneos de tales volúmenes podemos utilizar estas palabras suyas presentando el titulado *Rúbricas*, formado con "algunos de mis apuntes hasta hoy diseminados en revistas, que provocó la lectura de un libro o la actualidad impaciente de una idea". Jarnés habla de literatura principalmente —Stendhal, Joyce, Dostoievski, Ortega, Giraudoux—; defiende la literatura —que no es "ese *resto* tan vilipendiado, sino *el arte de escribir*"— y el bien escribir; loa el ingenio. —"Nadie sabrá, como él [el ingenio], seguir el hilo simpático de una semejanza que pone al habla las ideas más remotas. Nadie como él sabrá acariciar tantos ocultos y voluptuosos escorzos, porque sólo él, paciente, amoroso, sagaz, dará mil vueltas a los vivos poliedros hasta dar con el plano más rico de sugestiones"—; atiende a la nueva música, tan semejante a la nueva literatura, atenta a la técnica, liberada de excrecencias pasionales; pondera las posibilidades del cine [138]. En todo momento se echa de ver el ademán lúdico con que Jarnés —muy de su tiempo y de su generación— procede en el tratamiento de tales cuestiones; se echa de ver, asimismo, su limpia, fina e ingeniosa escritura. La crítica recreadora de Benjamín Jarnés, tan personal, en nada se parece a la crítica cominera o a la corriente al uso; se parece a la de Azorín y a la que Ortega ensayara en los artículos recogidos en *El espíritu de la letra*, y es siempre reveladora y sugerente.

No existe sistemáticamente formulada una teoría jarnesiana de la novela, pero espigando en sus libros y artículos se encuentran como al paso afirmaciones breves y aisladas suficientes para corroborar lo que por otro conducto ya sabíamos o sospechábamos. Nuestro novelista no es ni un realista ni un naturalista, y por eso entiende que "acaso no debe escribirse todo en la novela" y que "la novela es la expresión de la vida que no puede totalmente vivirse". Es cierto que tiene palabras de elogio para Dostoievski, a quien califica de "único", pero su manera de novelar se inclinaba mucho más por la del

francés Giraudoux, dueño de un personalísimo mundo que tan pocas veces y tan poco se asemeja al mundo de todos los días. Que Giraudoux "no demuestra nada" con sus obras; que considere la vida como "magnífico fenómeno estético, de grata contemplación"; que posea "una nueva lente" para ver las cosas, son extremos en los que Jarnés repara interesadísimo y admirativo. A nuestro autor le molestan los *otros* novelistas, esto es: "el grupo laborioso —un poco tiznado— de los novelistas *reproductores* de la realidad"; Azorín y Miró pueden ser, entre los escritores españoles modernos, quienes más pesan en Jarnés, así en detalles de fondo como de forma: la sobria elegancia del primero o la esplenderosa sensualidad del segundo, por ejemplo.

¿Cómo son las novelas de Benjamín Jarnés? Ya casi va dicho en páginas anteriores: en ellas hay escasa peripecia externa —sólo la mínima indispensable para que se sostenga en pie edificio tan ingeniosamente levantado—; el número de personajes es reducido; abundantes las situaciones inverosímiles, como fruto de un descoyuntamiento, por vía humorística, de la realidad mostrenca; el ingenio tiene muchas ocasiones para lucir propiciamente, ya en las digresiones, ya en forma de juegos con las palabras o de metáforas de raíz análoga a las greguerías ramonianas. Técnicamente también Jarnés es partidario de alterar un tanto la normalidad acostumbrada, rompiendo con quiebros frecuentes la superficie de un relato que pudiera ser lineal. De *Mosén Pedro*, la primera novela, que es más bien una sentida biografía del hermano sacerdote rural, a, por ejemplo, *Teoría del zumbel*, que data de 1930, existe un claro proceso ascendente.

Por cantidad de obra y por dedicación a la novela, Benjamín Jarnés [139] destaca como nombre máximo en el grupo o tendencia que hemos llamado "Nova Novorum", cuyo intento de buscar para un género, a la sazón en crisis, caminos que supusieran posibilidades nuevas y salvadoras resulta digno de recuerdo y estimación.

NOTAS

[1] Abundante y más bien complicada resulta la bibliografía de Juan Ramón Jiménez. De los varios ensayos de sistematización efectuados destaco el debido a Graciela Palau de Nemes: págs. 365-380 y 387-397 de su libro *Vida y obra de J. R. J.* (Madrid, 1957); con posterioridad han visto la luz los títulos siguientes:

Tercera Antolojía Poética (1898-1953) (Madrid, 1957, Biblioteca Nueva. La fijación del texto ha estado a cargo de Eugenio Florit. El volumen ha sustituido la famosa dedicatoria: "A la minoría, siempre", por esta otra: "A Zenobia de mi alma"). Son 720 poemas, con 271 nuevos respecto a los incluidos en la *Segunda* (la de la colección "Universal"), que daba un total de 522. Corresponden los nuevos poemas a siete títulos que no se hallaban representados en la *Segunda*, a saber: *Poesía, Belleza, La estación total, En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante* y *Ríos que se van.*

Cuadernos de Juan Ramón Jiménez (Madrid, 1960. Edición de Francisco Garfias. Se ofrecen en volumen 'por vez primera los versos y las prosas de J. R. J., publicados en los Cuadernos *Sucesión, Obra en marcha, Unidad, Presente* y *Hojas*, aparecidos durante los años de 1925 a 1935").

Olvidos de Granada (Puerto Rico, 1960. Edición de Ricardo Gullón. Conjunto inacabado, porque el proyecto de J. R. abarcaba más piezas, de prosas y versos suyos homenaje a la ciudad de Granada).

La corriente infinita (Crítica y evocación) (Madrid, 1961. Edición de Francisco Garfias. Volumen misceláneo en el que se agrupan reseñas de libros, recuerdos de escritores amigos, aforismos, apuntes de diario, respuestas a entrevistas, etc.).

Por el cristal amarillo (Madrid, 1961. Edición de Ricardo Gullón, quien explica así el contenido del libro: "Hemos reunido aquí, por primera vez, todo cuanto hemos encontrado en la obra publicada e inédita del poeta que tuviera este delicioso perfume de añoranza [de la edad infantil]").

El trabajo gustoso (México, 1961. Edición de Francisco Garfias. Reúne casi todas las conferencias pronunciadas por J. R. J. a lo largo de su vida).

Primeras prosas (Madrid, 1962. Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias).

Cartas (Madrid, 1962. Se trata de una primera selección del archivo epistolar juanramoniano, ordenada y prologada por Francisco Garfias).

El Modernismo (México, 1962. Edición de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Se trata del curso explicado por J. R. J. en la Universidad de Puerto Rico el año 1953: su plan, sus borradores y las notas tomadas en clase por Zenobia).

La colina de los chopos (Barcelona, 1963. Edición de Francisco Garfias. Extensa serie de poemas en prosa o notas lírico-descriptivas del paisaje de Madrid, con alguna escapada al Guadarrama o a El Escorial).

Sevilla (Sevilla, 1963, colección "Ixbiliah". Selección y prólogo de Francisco Garfias. Proyectaba J. R. un libro sobre Sevilla, del cual son muestra los ocho poemas en prosa que Garfias publica, acompañándolos de las referencias a esa ciudad que se encuentran en obra juanramoniana anteriormente conocida).

Libros inéditos de poesía (Madrid, 1964. Edición de Francisco Garfias. 7 libros de los que sólo conocíamos algún poema anticipado en la *Segunda Antolojía Poética*, 1922; sus títulos: *Primeras poesías, Arte menor, Esto, Poemas agrestes, Poemas impersonales, Historias* y *Libros de amor*).

Dios deseado y deseante (Madrid, 1964. Edición, prólogo y comentario de Antonio Sánchez Barbudo).

Además de estos trece volúmenes, algunas revistas —"La Estafeta Literaria", "Poesía

española", "Ínsula", "Papeles de Son Armadans", por ejemplo— han ofrecido prosas y versos de J. R. J. no publicados con anterioridad.

[2] Manuel García Blanco ha exhumado el texto de las poesías juveniles insertas en "Vida Nueva": *J. R. J. y la revista "Vida Nueva" (1899-1900)* (págs. 31-72, tomo II de "Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso", Madrid, 1961). Véase nuestra nota 13.

[3] De la Autobiografía publicada en la revista "Renacimiento", Madrid, 1907, vol. II.

[4] Págs. 24-25, tomo II de *La nueva literatura.*

[5] La primera que salió fue *La luna nueva,* 1915; hasta 1922 el matrimonio publicó otras cuantas traducciones, excelentes todas, bellísimas. "El peso de la labor de traducción —dice Graciela Palau, pág. 206— recaía mayormente en Zenobia y es ella la que justamente aparece como autora, aportando J. R. la mayor parte de las veces un poema-prólogo."

[6] Pág. 114 de *La segunda época de J. R. J. (1916-1953)* (Madrid, 1962).

[7] Artículo en "A B C", del 30-V-1958.

[8] Ha dado a conocer tales apuntes, que no están completos, Ricardo Gullón: *"Platero", revivido* ("PSA.", núm. 48, 1960).

[9] Existen dos ejemplares de la obra, con correcciones, en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico y en papeles diversos de J. R. conservados en el mismo rico archivo; Ricardo Gullón ha hecho un pormenorizado estudio de variantes que ofrece a lo largo de los números 46, 47 y 48 de "PSA.". El examen de las mismas permite llegar a conclusiones como las siguientes: "La tendencia a la sencillez y al empleo de la palabra o locución más corriente y, por así decirlo, más conversacional, está acreditada en la sustitución constante de *cual* por *como* o *que*"; "la frecuente supresión de las comas tiende a flexibilizar la prosa, a darle mayor dinamismo".

[10] Tal aseveración se complementa con esta otra, fechada en enero del mismo año: "En realidad ha creado todas las formas posibles. El ciclo poético queda completado desde el romance a la canción, hasta el verso desnudo."

[11] Pág. 131 de *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez:* texto *Héroes españoles,* de 1930.

[12] A título de ilustración puede consultarse el artículo de Mariano Roldán, *Variaciones juanramonianas* ("Poesía española", Madrid, núm. 61: I-1957), en el que se trata de un poema de 1904 "revivido" en 1949.

[13] Véase la nota 2. En la exhumación realizada por García Blanco falta el soneto *Sarcasmo,* publicado en el núm. 47 de "Vida Nueva", 30-IV-1899, que dice así:

SARCASMO

¡Con qué pena pensaba el desgraciado
en el cielo, en el mar, en la alegría,
en la aurora del claro y bello día,
en el limpio fulgor del sol dorado!

El infeliz, de la visión privado,
soñaba con la luz; ¡cuánta agonía
por no poderla ver!, y se sentía
de su augusta belleza enamorado.

Pero, ¡oh, dicha!, llegó un feliz instante
en que acabaron sombras y dolores,
pudo ver a su amada de oro y fuego...

Mas, ¡negra ingratitud!, la luz radiante,
con súbitos destellos y fulgores
hirió sus ojos... ¡y tornóle ciego!

[14] Hoy pueden leerse, rareza y curiosidad, en el volumen *Primeros libros de poesía,* al cuidado de Francisco Garfias (Madrid, 1959).

[15] Puede consultarse al respecto *El Modernismo (notas de un curso, 1953),* volumen póstumo que recoge las explicaciones de J. R. en la Universidad de Puerto Rico.

[16] Así piensa Enrique Díez-Canedo, pág. 25 de su libro *Juan Ramón Jiménez en su obra* (México, 1944).

[17] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, 1958), pág. 120.

[18] Pág. 85 de *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires, 1960).

[19] *Ob. cit.,* pág. 51.

[20] En Colombia, entre integrantes de la generación poética de 1930, se formó el grupo de los "piedracelistas": Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Gerardo Valencia y otros; su admiración por Juan Ramón les llevó a adoptar el título de uno de sus libros más importantes como rótulo denominador.

[21] Fue publicado en el núm. 28 de la revista "Poesía española", Madrid, abril de 1954.

[22] Frente a tal postura encuentro excelente y legítimo el siguiente parecer de Ricardo Gullón (págs. 79-80 de *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*): "Juan Ramón no es el poeta ni el profeta de una época apocalíptica y una crisis social, sino de otro tipo de crisis, íntimas, privativas. Censurarle por no haber sido el poeta que no quiso ser, que se negó obstinadamente a ser, me parece pueril y críticamente inoperante. Importa comprobar si dentro de su esfera de creación y en la línea reveladora de las situaciones de donde su poesía brota logró crear una plenitud de expresión."

[23] Es abundante la bibliografía sobre Juan Ramón Jiménez: artículos, números monográficos de revistas, libros; aparte la citada en las notas precedentes debe mencionarse el libro de Guillermo Díaz-Plaja, *J. R. J. en su poesía* (Madrid, 1958), puntual y sugerente recorrido de la obra juanramoniana.

[24] De una carta a Camilo José Cela, fechada en México el 29-V-1959.

[25] He aquí la bibliografía de León Felipe: *Versos y oraciones de caminante* (Madrid, 1920). (Con el mismo título hay un segundo libro publicado en Nueva York, 1930.) — *Drop a star* (México, 1933). — *Antología* (Madrid, 1935). (Homenaje de sus amigos. Selección hecha a base de los libros anteriores.) — *La insignia* (Valencia, 1937). — *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (México, 1938). — *El hacha* (México, 1939). — *Español del éxodo y del llanto* (México, 1939). — *El gran responsable* (México, 1940). — *Los lagartos* (Mérida de Yucatán, 1941). — *Ganarás la luz* (México, 1943). — *Antología rota* (Buenos Aires, 1947. Hay una segunda edición, con adiciones: Buenos Aires, 1957). — *Llamadme publicano* (México, 1950). — *El ciervo* (México, 1958).

Completaremos esta bibliografía recordando la traducción del *Song of Myself*, de Walt Whitman (Buenos Aires, 1941), y las versiones libres de Shakespeare: *No es cordero... que es cordera* (recreación, "con una libertad que va más allá de la paráfrasis", de *Twelfth night*) (México, 1953), *Macbeth o el asesino del sueño* (México, 1954) y *Otelo o el pañuelo encantado* (México, 1960). Otras piezas suyas son los nueve cuentos dramatizados que constituyen *El Juglarón* (México, 1961). Añadamos el "poema cinematográfico" *La manzana* (México, 1951); en 1954 ofrece una nueva versión en el número 5 de la revista "Cuadernos Americanos", México.

Poesía, teatro y prosa de León Felipe están recogidos en el volumen de *Obras Completas*, al cuidado de Adolfo Ballano Bueno y Andrés Ramón Vázquez, con prólogo de Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1963. 1076 págs., con fotografías del autor e ilustraciones). El volumen se cierra con un "Ensayo de Bibliografía" de y sobre León Felipe.

[26] Las palabras entrecomilladas pertenecen al poema *Arte poética*, con que León Felipe prologó un libro de Nuria Parés.

[27] Gerardo Diego (*León Felipe*, artículo en "Ágora", núms. 67-70, Madrid, V-VIII de 1962, pág. 4) ha recordado que "León Felipe leyó su libro con su prólogo antiultraísta ante el opositor a Cátedras que esto firma y todo el cuadro de "Grecia" cerrado en previsión de defensa".

[28] Palabras de advertencia que a modo de prólogo llevaba *Versos y oraciones de caminante*, publicado en 1920.

[29] "Sólo ante la tragedia de España y del mundo —ha escrito Guillermo de Torre (pág. 109 de *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1948)—, este poeta ha dado la medida de su lirismo épico. Porque León Felipe era un épico que se ignoraba, un whitmaniano en potencia que aún no había encontrado sus motivos propios."

[30] Pág. 110 de la *Antología rota:* poema titulado *Interrogatorio*.

[31] Pág. 107 de la *Antología rota:* poema titulado *El poeta maldito*.

[32] León Felipe traduce esta obra de Whitman con el título de *Canto a mí mismo* y hace preceder su traducción de un poema, *Habla el prólogo*, dividido en nueve partes o estancias; en el mismo, León Felipe, que no ha hecho una versión literal sino una fervorosa recreación, declara su entusiasmo por el poeta norteamericano y señala la oportunidad y conveniencia de su mensaje: en esta hora tremenda (1941 es el año en que Editorial Losada saca en Buenos Aires la primera edición), apocalíptica, "quiero yo presentaros a este poeta del amor, de la fe y de la rebeldía".

[33] Pág. 61 de la *Antología rota:* poema II de *El hacha*.

[34] He aquí la bibliografía de José Moreno Villa:

Verso. — *Garba* (Madrid, 1913). — *El pasajero* (Madrid, 1914). — *Luchas de "Pena" y "Alegría"* (Madrid, 1915). — *Evoluciones* (verso y prosa) (Madrid, 1918). — *Florilegio* (selección —verso y prosa— y prólogo de Pedro Henríquez Ureña) (Costa Rica, 1920). — *Colección* (Madrid, 1924). — *Jacinta la Pelirroja* (Málaga, 1929). — *Carambas* (Madrid, 1931). — *Puentes que no acaban* (Madrid, 1933). — *Salón sin muros* (Madrid, 1936). — *Puerta severa* (México, 1941). — *La noche del Verbo* (México, 1942). — *La música que llevaba* (Buenos Aires, 1949. Es una antología de su obra en verso). — *Voz en vuelo a su cuna* (Libro póstumo. México, 1961. Un anticipo, con igual título, se había publicado en los "Cuadernos de María Cristina", Málaga, 1961).

Prosa (ensayos, cuentos, viajes). — *Velázquez* (Madrid, 1920). — *Patrañas* (Madrid, 1921).

Dibujos del Instituto "Jovellanos" (Gijón, 1926). — *Pruebas de Nueva York* (Málaga, 1927). — *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700. Estudio y Catálogo* (México, 1939). — *Cornucopia de México* (México, 1940). — *Doce manos mexicanas* (México, 1941). — *La escultura colonial mexicana* (México, 1941). — *Vida en claro* (autobiografía) (México, 1944). — *Leyendo a...* (México, 1944). — *Pobretería y locura* (México, 1945). — *Lo que sabía mi loro* (una colección folklórica infantil ilustrada) (México, 1945). — *Lo mexicano en las artes plásticas* (México, 1948). — *Los autores como actores* (México, 1951).

TEATRO. — *La comedia de un tímido* (Madrid, 1924. No fue representada, lo mismo que otras piezas que ni siquiera llegaron a publicarse).

La bibliografía de José Moreno Villa se completa con algunas traducciones y con tres ediciones de escritores españoles (Juan de Valdés, Lope de Rueda y José de Espronceda).

JOSÉ FRANCISCO CIRRE es autor del libro *La poesía de José Moreno Villa* (Madrid, 1963), puntual estudio de la biografía y de la obra en verso del escritor malagueño.

[35] Como integrante del Centro de Estudios Históricos en su sección de Arte y Arqueología, Moreno Villa estableció contacto directo con nuestros viejos pueblos y con sus monumentos. "La iglesia mozárabe de San Baudilio de Berlanga, con su miserable cueva para el cenobita, me inspiró el cuento *Eximino, el presbítero.* El nombre de Eximino lo recogí de un códice mozárabe también. Los trabajos históricos de la alta Edad Media me suministraron material y espíritu para algunos otros escritos literarios. Aquel contacto con los pueblos, que era un contacto con el tiempo, me tocaba muy hondo. Pero jamás mezclé la literatura con la historia cuando se trataba de investigaciones. Esto es pecado contra la inteligencia. Lo que en cambio tomé de la historia para la literatura fue lo evocativo. Mi primer poema del primer libro [*Garba*] está dedicado a la Catedral de León" (pág. 95 de *Vida en claro*).

[36] Ortega puso prólogo (titulado "Un ensayo de estética") al libro de Moreno Villa, *El pasajero,* 1914. Antonio Machado comentó en "Revista de Occidente" (VIII, 1925, págs. 359-377) el libro *Colección,* 1924.

[37] RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, 1958), pág. 91.

[38] Declaración recogida en *Poesía Española Contemporánea (1901-1934),* antología por GERARDO DIEGO; pág. 229 de la nueva edición publicada por Taurus (Madrid, 1959).

[39] Al documentar (pág. 144 de *Vida en claro*) lo excelente de sus relaciones con los poetas de la generación de 1927 —que elogiaban sus libros, que le invitaban a colaborar en sus revistas—, Moreno Villa escribe: "Los nuevos veían en mí como cosa buena la legitimidad de mi obra, pero también veían, como cosa impura, *mi descuido formal* [subrayo.]

[40] *Algo sobre poesía,* artículo en "El Nacional", México, n.° del 13-IV-1952.

[41] Pág. 189 de *Vida en claro.*

[42] Pág. 205 de *Vida en claro.*

[43] Pág. 230 de *Vida en claro.*

[44] Pág. 206 de *Vida en claro.*

[45] "Ramón Pérez de Ayala escribió un artículo, allá por el once o el doce, en que lamentaba la falta de brío lírico para escribir un poema algo extenso. No sé por qué me impresionó aquello. Acaso por considerar que se había abusado del poema corto. El resultado fue que hice el poema y se lo dediqué" (pág. 80 de *Vida en claro*).

[46] Crítica de *Evoluciones,* recogida en *Conversaciones literarias (1915-1920),* págs. 142-145.

[47] Pág. 193 de *Vida en claro.*

[48] Poema "*¿Qué se hizo el rey Don Juan?*" *Elegía a José Moreno Villa.*

[49] *Ramón Basterra,* artículo en "Cuadernos de Literatura", Madrid, tomo V, 1949, páginas 3-16; pág. 10.

[50] *Art. cit.,* pág. 14.

[51] He aquí la bibliografía de Ramón de Basterra:

VERSO. — *Las ubres luminosas* (Bilbao, 1923). — *La sencillez de los seres* (Madrid, 1923). — *Los labios del monte* (Madrid, 1924). — *Vírulo: I, Las mocedades* (Madrid, 1924) y *Vírulo: II, Mediodía* (Madrid, 1927).

Con el título *Obra poética de Ramón de Basterra* se publicó en Bilbao, 1958, por la Junta de Cultura de Vizcaya, un volumen de unas quinientas páginas que reúne los libros antecitados, poemas inéditos y primeras poesías, y la obra dramática en verso, *Las alas del lino.* En el prólogo de este volumen se anuncia la preparación de otro dedicado a recoger la obra en prosa de Basterra.

ENSAYO. — *La obra de Trajano* (Madrid, 1921). — *Una empresa del siglo XVIII. Los navíos de la Ilustración. Real Compañía Guipuzcoana de Caracas y su influencia en los destinos de América* (Madrid, 1925).

[52] Tal es el diagnóstico que formula el Dr. José Pérez Villamil, recogido en el libro de CARLOS AREÁN, *Ramón de Basterra* (Madrid, 1953). GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, con su obra *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra* (Barcelona, 1941), inició la investigación sobre nuestro autor.

Del propio interesado queda un sincero e impresionante testimonio acerca de sus años de escolar adolescente en el colegio de los jesuitas de Orduña: se trata de una carta dirigida

desde Bucarest, 1919, al P. Estefanía, que fue profesor suyo en aquel entonces. Basterra había sido —y así lo rememora— un alumno tímido y distinto, por desgracia no siempre atendido ni comprendido.

[53] EUGENIO FRUTOS, *Romanismo y romanticismo de Basterra (A propósito de su poema dramático "Las alas del lino")*. (En "Escorial", Madrid, tomo VII, 1942, págs. 274-281.)

[54] He aquí la bibliografía de Gabriel Miró:

La mujer de Ojeda (Alicante, 1901). — *Hilván de escenas* (Alicante, 1903). Estos dos volúmenes, por deseo expreso del autor, no se reeditarían. — *Del vivir* (Alicante, 1904). — *Nómada* (Madrid, 1908; novela corta: n.° 62 de "El Cuento Semanal"). — *La novela de mi amigo* (Alicante, 1908). — *Las cerezas del cementerio* (Barcelona, 1910). — *El abuelo del rey* (Barcelona, 1915). — *Figuras de la Pasión del Señor* (Barcelona, 1917; dos tomos). — *Libro de Sigüenza* (Barcelona, 1917). — *El humo dormido* (Madrid, 1919). — *El ángel, el molino, el caracol del faro* (Madrid, 1921). — *Nuestro Padre San Daniel* (Madrid, 1921). — *Niño y grande* (Madrid, 1922). (*Amores de Antón Hernando,* publicado en el n.° 48 de "Los Contemporáneos", 1909, es el relato que, con modificaciones y ampliaciones, dará lugar a *Niño y grande*). — *El obispo leproso* (Madrid, 1926). — *Dentro del cercado* (Barcelona, 1927). — *Del vivir, Corpus y otros cuentos* (Madrid, 1927). — *Años y leguas* (Madrid, 1928). — *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires, 1952).

Clemencia Miró y Juan Guerrero Ruiz anunciaban en 1942 hallarse "aún incompleto" el trabajo de recopilación de escritos mironianos no recogidos en ninguno de los volúmenes mencionados, y con los cuales acaso podrían formarse varios tomos de artículos y cuentos. Fruto parcial de ese trabajo recopilatorio ha sido *Glosas de Sigüenza* (núm. 1.102 de la colección "Austral"), o las monografías relativas a los templos abulenses de San Vicente y Santo Tomás, compuestas en 1922 y publicadas en 1952: números 16 y 17, respectivamente, de la revista "Clavileño". En el n.° 26 de la misma revista se ofreció el texto de unas cuartillas inéditas, compuestas por Miró para la fiesta de entrega de premios en la academia de música que regentaba en Barcelona don Enrique Ainaud.

Debe ser recordada la Edición Conmemorativa dispuesta por los amigos de Gabriel Miró, cuyos doce volúmenes aparecieron entre 1932 y 1949.

[55] La primera vez fue en 1917, y Mauricio López-Roberts, con la novela *El verdadero hogar*, el escritor galardonado; Miró presentaba las *Figuras de la Pasión del Señor.* La segunda vez fue en 1927, y Antonio Porras, con la novela *El centro de las almas,* el escritor galardonado; Miró presentaba *El obispo leproso.*

[56] Tal es el caso de Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén; este último ha visto así a Miró (pág. 230 de *Lenguaje y poesía.* Madrid, 1962; estudio acerca de Miró bajo el título *Lenguaje suficiente: Gabriel Miró.* En adelante citaré Guillén): "Guapo, rubio, los ojos azules, tierno, burlón, gesticulante con todo el cuerpo, con las manos, con los mil matices de la cara y de la voz. Brillantísimo, ocurrente, artista que sabe su papel de artista; sólo a gusto en el ámbito doméstico o en el íntimo rincón, pero ambicioso de gloria; alegre, dolorido, apasionado, con una vehemencia traspasada por la más exquisita sensibilidad, y sensible, sensible a todo, y expresivo como nadie, más que nadie."

[57] GUILLÉN, pág. 192.

[58] Págs. 540-546, tomo III de sus Obras Completas.

[59] CARLOS SÁNCHEZ GIMENO, *Gabriel Miró y su obra* (Valencia, 1960).

[60] GUILLÉN, pág. 228.

[61] Véase a este propósito el cap. I, *Medio siglo de novela española,* de mi libro *Las novelas de Azorín* (Madrid, 1960).

[62] VICENTE RAMOS, *Vida y obra de Gabriel Miró* (Madrid, 1955), pág. 104.

[63] A la idea, tópica y falsa, de un Gabriel Miró escritor evasivo, artista ajeno a cuanto no fuera su propio universo, enfrentemos estas bien explícitas palabras suyas (de las cuartillas inéditas hasta su publicación en el n.° 26 de "Clavileño"): "El artista acoge en sí todos nuestros dolores, y sumerge su grito sobre el silencio aciago de las muchedumbres. En su voz resuenan todas las voces y se quejan todos los padecimientos. Pues esa llaga de emoción, esa abrasada abundancia de humanidad abre la carne y traspasa toda la vida del artista. Una ola de fuego le arrebata y remonta. Pero le hieren todas las lacerías, le sobrecogen todas las ansias, oye todos los clamores y se suelta, y desciende, y se sumerge en lo más escondido y amargo de los corazones. No podría vivir en el cielo apacible de una dulce contemplación."

[64] JOSÉ M.ª BUGELLA (artículo *Gabriel Miró y Orihuela.* "El Español", Madrid, 12-II-1944) inculpó al autor de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* de la siguiente manera: "Miró fue injusto al revisar las memorias de su infancia. Calumnió a sus profesores. En la remembranza que de la ciudad de su niñez hace Gabriel Miró hay mucho de cierto y mucho de convencional y arbitrario. Miró reconstruye el escenario de su infancia con sentido y valoración de hombre maduro; busca en el ambiente de la adolescencia, nostálgica de amores, aquel escollo que doblegó su alma a la prematura experiencia del desaliento, y su razón le revela un solo obstáculo: Orihuela, el modo de ser y de sentir de la ciudad." Con tales inculpaciones se mostró disconforme en el mismo semanario, pocos números después, José M.ª Zugázaga.

[65] Véase el apartado "El hombre y la Naturaleza", págs. 43-45 de la *La prosa neomodernista de Gabriel Miró,* discurso de Mariano Baquero Goyanes (Murcia, 1952).

[66] Maragall en carta a Gabriel Miró del 1-X-1911.

[67] *La música en la prosa de Miró,* artículo en "El Español" (Madrid, 27-V-1944).

[68] Sobre Gabriel Miró, aparte la bibliografía indicada en las notas anteriores, pueden consultarse los nutridos repertorios acopiados por Clemencia Miró y Juan Guerrero Ruiz —n.° 5 de "Cuadernos de Literatura Contemporánea", Madrid, 1942—, J. Van Praag-Chantraine —*Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne,* París, 1959. Añade la bibliografía aparecida entre 1942 y 1958— y Joaquín de Entrambasaguas —págs. 705-720, tomo IV de *Las mejores novelas contemporáneas,* Barcelona, 1959.

[69] He aquí la bibliografía de Ramón Pérez de Ayala:

Verso. — *La paz del sendero* (Madrid, 1904). — *El sendero innumerable* (Madrid, 1916). — *El sendero andante* (Madrid, 1922).

Narración. — *Tinieblas en las cumbres* (Madrid, 1907). — *Sentimental Club* (Madrid, 1909; novela corta publicada en "El Cuento Semanal"). — *Sonreía* (Madrid, 1909; novela corta, n.° 27 de "Los Contemporáneos"). — *A. M. D. G. La vida en los colegios de Jesuitas* (Madrid, 1910). — *La pata de la raposa* (Madrid, 1912). — *Troteras y danzaderas* (Madrid, 1913). *Prometeo. Luz de domingo. La caída de los Limones* (Madrid, 1916). — *Belarmino y Apolonio* (Madrid, 1921). — *Cuarto menguante* (Madrid, 1921; novela corta, n.° 14 de "La Novela Semanal"). — *Luna de miel, luna de hiel* (Madrid, 1923). — *Los trabajos de Urbano y Simona* (Madrid, 1923). — *El ombligo del mundo* (Madrid, 1924. Cinco novelas cortas). — *Bajo el signo de Artemisa* (Madrid, 1925. Seis novelas cortas). — *Tigre Juan* (Madrid, 1926). — *El curandero de su honra* (Madrid, 1926). — *La revolución sentimental. La araña. Pandorga. Justicia* (Buenos Aires, 1959). — *El "Raposín"* (Madrid, 1962. Veintiún relatos breves, en su casi totalidad no recogidos hasta entonces en volumen).

Ensayo. — *Hermann, encadenado* (Madrid, 1917). — *Las máscaras* (Madrid, 1917). — *Política y toros* (Madrid, 1918). — *El libro de Ruth* (Madrid, 1928. Es una antología de pasajes ensayísticos recogidos en las novelas de Pérez de Ayala por Francisco Agustí). — *Monografías de arte: Miguel Viladrich* (Madrid, 1920). — *Monografías de arte: Julio Antonio* (Madrid, 1920). — *Principios y finales de la Novela* (Madrid, 1958). — *Divagaciones literarias* (Madrid, 1958). — *El país del futuro. Mis viajes a los Estados Unidos* (Madrid, 1959). — *Más divagaciones literarias* (Madrid, 1960). — *Amistades y recuerdos* (Barcelona, 1961). — *Fábulas y ciudades* (Barcelona, 1961). — *Pequeños ensayos* (Madrid, 1963). — *Tabla rasa* (Madrid, 1963). — *Tributo a Inglaterra* (Madrid, 1963). — *Ante Azorín* (Madrid, 1964).

Los prólogos que Pérez de Ayala puso a obras de varios autores y su nutrida colaboración en diarios y revistas —parte de la cual ha sido recogida recientemente en volumen por José García Mercadal— completan esta bibliografía. La editorial Aguilar inició en 1964 la publicación de las Obras Completas de Pérez de Ayala, también al cuidado de García Mercadal.

[70] *Don Juan,* artículo en "ABC", n.° del 23-XI-1960.

[71] Cejador recuerda a Pérez de Ayala, alumno suyo en el colegio de Carrión: "Entre otros discípulos que me honran, Pérez de Ayala fue para mí un artista y un extraordinario ingenio desde chiquitín. Flaco, amarillo, canijo casi, era Ramonín el primero de la división desde el primer año de bachillerato. Se perecía y se comía de honda ansia por la verdad y por la justicia."

[72] *Ramón Pérez de Ayala, otra vez poeta,* entrevista por Santiago Riopérez y Milá ("ABC" del 13-IV-1959).

[73] Luis Calvo le recordará así: "aquel señorito despabilado, que había venido de Londres, luciendo unos terribles chalecos de fantasía, unos abrigos de lord, unos sombreros fastuosos que chocaban con la miseria de la poetambre madrileña; que fumaba cigarrillos egipcios y habanos de rentista; que tenía ideas propias y paradójicas sobre las bellas artes; que era un humanista de *cuerpo entero;* que se burlaba de la gente y *epataba a los burgueses.*"

[74] En su libro *De Troteras a Tigre Juan. Dos grandes temas de Pérez de Ayala* (Madrid, 1960): "Ramón Pérez de Ayala no pertenece a la generación del 98" (pág. 17), si bien "la crisis de conciencia es abierta por los hombres del 98 y recogida, de inmediato, por sus continuadores" (pág. 22); este es el motivo de que entre unos y otros se den ciertos parecidos.

[75] En su libro *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de Don Ramón Pérez de Ayala* (El Haya, 1959).

[76] Con todo, Reinink reconoce (pág. 58) que "del espíritu noventayochista más puro y auténtico dan testimonio las obras de Azorín, Baroja, Maeztu y Antonio Machado. La psicología de un Pérez de Ayala, en cambio, ya manifiesta una evolución hacia concepciones que derivan sólo parcialmente del estado anímico que caracteriza el núcleo de la generación y anuncia, bastante temprano, el espíritu de la generación que está por venir."

[77] A Riopérez, artículo citado en nota 72.

Cuando redactamos estas notas se anuncia como próxima la aparición del tomo II de las

Obras Completas de Pérez de Ayala, en donde se incluyen, junto a los tres libros publicados en vida, poesías primerizas y ocasionales, traducciones y *El sendero ardiente*.

[78] A Riopérez y Milá, artículo citado en nota 72.

[79] El 12-XII-1928, José Díaz Fernández publicaba en "El Sol" (Madrid) una entrevista con Pérez de Ayala en la que éste declaraba: "Proyecto muchas (novelas). Primero, dos tomos: *La vida en una hora* y *La novela de una vida*. Además tengo apuntes para tres novelas, cada una con un tipo femenino central: *Camino*, *Corona* y *Petra*. Toda mi obra, la realizada y la que está por escribir, es como un edificio de más de cuarenta novelas planeadas antes de los treinta años. Figúrese usted lo que me falta todavía." Más recientemente García Mercadal (prólogo al volumen *Tributo a Inglaterra*, pág. 47) aludía a otra novela ya muy meditada por Ayala, quien le expuso su contenido en alguna ocasión: "versaría sobre *La creación del mundo*".

[80] *Troteras y danzaderas*, en la parte que refleja ambientes literarios madrileños de principios de siglo, es una novela con clave que permite la identificación de casi todos sus personajes; consúltese a este respecto la lista ofrecida por Joaquín de Entrambasaguas en la pág. 319 del tomo VII (Barcelona, 1961) de *Las mejores novelas contemporáneas*.

[81] *Ob. cit.*, pág. 33, nota 27.

[82] B. Levy (*Pérez de Ayala's "Belarmino y Apolonio"*, en "The Spanish Review", III, 1936, págs. 74-81) explica las figuras de los dos zapateros como una parodia de lo que Ayala ha combatido siempre (los malos dramas y la falsedad de las afectaciones poéticas modernistas), e interpreta la formación del lenguaje de Belarmino como proceso paralelo al del lenguaje hermético de Mallarmé, basados ambos en la misma desconfianza del valor que las palabras tienen en el diccionario.

[83] Véase Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea* (II, 1), capítulo II: "Aspectos de la novela intelectual", donde incluye diez nombres, siendo Luis Santullano, amigo y paisano de Ayala, quien prologó su novela *Paxarón, o la fatalidad* (1932), el narrador más literalmente ayalino de ese conjunto.

[84] Gonzalo Torrente Ballester, nota necrológica en "ABC" del 7-VIII-1962.

[85] *Fin de siglo y Novecientos*, artículo en "Arriba" (Madrid), n.° del 1-I-1950.

[86] El propio interesado declara en *Automoribundia*, capítulo XXXV: "No tengo generación. No soy de ninguna generación."

[87] "Nada más complicado y difícil que dar una lista de las publicaciones de Ramón", escribió Joaquín de Entrambasaguas, excelente conocedor de su obra y el primero que dispuso una relación bibliográfica de ella en la que "se ha prescindido de las obras dispersas en la prensa periódica, exceptuándose la revista 'Prometeo' y la 'Revista de Occidente' ". Remito, pues, al lector interesado a las págs. 953-994 del tomo VIII de *Las mejores novelas contemporáneas* (Barcelona, 1961); en la página 994, cerrando la lista, debe añadirse la novela *Piso bajo* (Madrid, 1961).

[88] Luis Granjel ha contado en "Ínsula" (artículo *Prometeo (1908-1912)*, pág. 6 del núm. 195) la historia externa de la revista —colaboradores, secciones, actos promovidos por "Prometeo", etc.—, y en el artículo *Ramón en "Prometeo"* (núm. 196 de "Ínsula", pág. 3) ha hecho puntual balance de la aportación de su director.

[89] *Escaleras* se estrenó en Madrid, en un tablado en la Plaza Mayor frente a la Casa Panadería, el 28 de junio de 1963.

[90] Hay segunda edición, con el título de *Guía del Rastro* (Madrid, 1961).

[91] En la calle de la Puebla (casa paterna), en el torreón del núm. 4 de la calle de Velázquez, en el piso de Villanueva, 28, en Buenos Aires por último. De algunos de ellos hay unas reveladoras descripciones y fotografías. "Rodeado de aquellas cosas [las que había reunido en esos sitios] había yo asentado a mi alrededor un ambiente propicio que me picotease sin tregua para estímulo del siempre escribir" (cap. XXXII de *Automoribundia*).

[92] Reseña en "A B C", núm. del 21-IV-1962.

[93] Véase el capítulo "Gómez de la Serna y la generación poética de 1925", págs. 167-177 del libro *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957).

[94] Sobre Ramón Gómez de la Serna, su vida y su obra, pueden consultarse: Joaquín de Entrambasaguas (trabajo citado en nota 87); Luis Granjel, *Retrato de Ramón* (Madrid, 1963) y Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (Obra y vida)* (Madrid, 1963).

[95] He aquí la bibliografía de Mauricio Bacarisse:

Verso.—*El esfuerzo* (Madrid, 1917). — *El paraíso desdeñado* (Madrid, 1928). — *Mitos* (Madrid, 1930). — *Antología* (Madrid, 1932. Sus amigos la prepararon como homenaje póstumo).

Narración.—*Las tinieblas floridas* (Madrid, núm. 48 de "La Novela Mundial": 10-II-1927). — *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (Madrid, 1931).

Tradujo varios libros poéticos de Paul Verlaine; y en colaboración con Luis Fernández Ardavín, la tragedia de Sófocles, *Edipo, rey*.

[96] Colaboró Bacarisse en "Los Lunes de El Imparcial", en la revista "España" (con artículos de estética, crítica cinematográfica, versos y narraciones), en la "Revista de Occidente" (con recensiones y notas), etc.

[97] M. A. Bedoya en su crónica de la velada de "Parisiana" ("La Voz", Madrid, pág. 2 del núm. de 29-I-1921).

[98] *Mauricio Bacarisse*, págs. 140-148 del tomo III: *La evolución de la poesía*, de *La nueva literatura* (segunda edición: Madrid, 1927).

[99] *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Son versos y prosas de recuerdo fervoroso; el poema de Bacarisse ocupa las págs. 82-87.

[100] He aquí la bibliografía de Antonio Espina:

Verso.—*Umbrales* (Madrid, 1918). — *Signario* (Madrid, 1923). — *El alma Garibay* (Santiago de Chile-Madrid, 1964, núm. 13 de la colección Renuevos de "Cruz y Raya". Contiene versos y prosas que "escribí y publiqué en otro tiempo").

Ensayo.—*Divagaciones* (Madrid, 1920). — *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos* (Madrid, 1927). — *El nuevo Diantre* (Madrid, 1934).

Narración.—*Pájaro pinto* (Madrid, 1927). — *Luna de copas* (Madrid, 1928).

Biografía.—*Luis Candelas, el bandido de Madrid* (Madrid, 1930). — *Romea, o el comediante* (Madrid, 1935). — *Cervantes* (volumen de la colección "Vidas". Madrid, 1943). — *Ganivet. El hombre y la obra* (Madrid, 1944). — *Diez triunfos en la mano* (Barcelona, 1944). *Quevedo* (volumen de la colección "Vidas". Madrid, 1945). — *Cánovas del Castillo* (Madrid, 1946). — *Espartero, o "¡Cúmplase la voluntad nacional!"* (Madrid, 1949). — *Audaces y extravagantes* (Madrid, 1959). — *El cuarto poder. Cien años de periodismo español* (Madrid, 1960. Volumen de la serie "Panorama de un siglo" —"Los últimos cien años de vida española"—, publicada por Aguilar). — *Shakespeare (Estudio y antología)* (Madrid, 1962).

La bibliografía de Antonio Espina se completa, aparte una abundante colaboración en revistas —"España", "Revista de Occidente" (primera época), algunas del Ultraísmo— y diarios —algunos de Hispanoamérica, "El Sol", "A B C", etc.—, con traducciones, trabajos de literatura infantil y la nutrida antología de *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano* (Madrid, 1959). Con el seudónimo de "Simón de Atocha" ha publicado recientemente un libro sobre Larra.

[101] De la recensión de *Félix Vargas* en "Revista de Occidente" (tomo XXIII, 1929, págs. 114-118; pág. 114).

[102] *Libros de otro tiempo*, nota en "Revista de Occidente" (tomo I, 1923, págs. 115-117).

[103] Publicado en la revista "España", Madrid, págs. 12-13 del núm. 285: 16-X-1920.

[104] Lo prueba harto explícitamente su necrología de Ramón Gómez de la Serna, publicada en el núm. 1 (segunda época) de "Revista de Occidente": abril de 1963.

[105] Guillermo Díaz-Plaja, en su libro *El poema en prosa en España* (estudio crítico y antología) (Barcelona, 1956), tiene en cuenta a Espina: "Es Espina en la prosa —como en el verso— un creacionista irónico. Ama el quiebro castizo y desgarrado con que desmorona una torre poética, una flor alzada. Es agrio y fantasioso" (pág. 134), y ofrece tres ejemplos de su prosa, incluyéndolo en la sección titulada "Ramón Gómez de la Serna y los vanguardistas".

[106] Organizó su primer Salón (en el que se revelaron Dalí, Bores, Pancho Cossío y Benjamín Palencia) en 1925; en 1932 fue la segunda salida.

[107] A. D. L. A. N. estaba dirigida por el grupo que formaban, con Guillermo de Torre, Manuel Abril, Ricardo Gullón, Luis Blanco Soler y la presencia epistolar de Eduardo Westerdahl con su "Gaceta de Arte".

[108] El propio interesado recuerda con emoción su permanencia "todas las tardes, en un vasto salón del Centro de Estudios Históricos. Pero ¿qué hacemos aquí, sencillos escritores del siglo xx, bajo este glorioso pabellón medieval? Precisamente —me ha dicho Salinas, venciendo mis últimos escrúpulos, cuando me instó a acompañarle en tareas parauniversitarias— ahorrar trabajo a los que vengan después de nosotros: hacer desde ahora para el siglo xxv lo que don Ramón y los suyos están haciendo para los siglos pretéritos: archivar la historia literaria al día, recoger esos menudos datos que luego suelen perderse... De ahí la puesta en marcha de esos *Archivos de Literatura Contemporánea* y los cuadernillos del *Índice literario*, alardes de objetividad. Pero su distraída —y a la par— fastidiosa redacción viene a recaer casi enteramente sobre mí."

[109] Cuando redactamos estas notas se anuncia la aparición, a cargo de la editorial Guadarrama, de la segunda edición de este libro, ahora titulado *Historia de las literaturas de vanguardia*; el autor aclara ("A B C", núm. del 28-X-1965): "Se trata de una obra enteramente nueva, mucho más amplia, puesto que abarca desde los primeros movimientos innovadores (expresionismo germánico y futurismo italiano) hasta los últimos (tales el objetivismo, el letrismo y el concretismo), pasando por el cubismo, el dadaísmo, el superrealismo, el ultraísmo, etc. Pero el cambio esencial efectuado no es de estructura, sino de tono y de espíritu. El actual es un libro histórico y rigurosamente crítico; es decir, no precisamente apologético."

[110] Desde 1963 dirige "El Puente", una colección literaria (libros de ensayo y de creación) que patrocina Edhasa (Barcelona y Buenos Aires) y que comenzó con un título de Ramón Menéndez Pidal, *En torno al "Poema del Cid"*.

[111] He aquí la bibliografía de Guillermo de Torre:

Verso.—*Hélices* (Madrid, 1923).

Ensayo. — *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925). — *Examen de conciencia* (La Plata, Argentina, 1928). — *Itinerario de la nueva pintura española* (Montevideo, 1931). — *Vida y arte de Picasso* (Madrid, 1936). — *Menéndez Pelayo y las dos Españas* (Buenos Aires, 1943). — *La aventura y el orden* (Buenos Aires, 1943. Segunda edición en volúmenes separados con los títulos *La aventura y el orden* y *Tríptico del sacrificio:* Buenos Aires, 1948. Tercera edición: 1961). — *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra, las teorías del cubismo* (Buenos Aires, 1946). — *Valoración literaria del existencialismo* (Buenos Aires, 1948). — *Torres-García* (monografía de arte) (Buenos Aires, 1948; segunda edición: São Paulo, 1959). — *Problemática de la Literatura* (Buenos Aires, 1951; segunda edición, 1958). — *Raquel Forner* (monografía de arte) (Buenos Aires, 1954). — *Qué es el Superrealismo* (Buenos Aires, 1955; segunda edición, 1959). — *Las metamorfosis de Proteo* (Buenos Aires, 1956). — *Claves de la literatura hispanoamericana* (Madrid, 1959). — *La aventura estética de nuestra edad* (Barcelona, 1961). — *El fiel de la balanza* (Madrid, 1961). — *Escalas en la América hispánica* (Buenos Aires, 1961). — *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires, 1963). — *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos* (Barcelona, 1963).

La editorial "Gredos" anuncia entre sus novedades del otoño de 1965 el volumen misceláneo de Guillermo de Torre, *La difícil universalidad española.*

En *Escalas en la América hispánica* se completa la bibliografía de Guillermo de Torre, asiduo colaborador de bastantes publicaciones periódicas literarias y culturales, con la mención de "Algunas separatas" y de "Prólogos, ediciones, compilaciones". Desde entonces —1961— hasta hoy esa lista ha aumentado bastante.

En la bibliografía sobre Guillermo de Torre, aparte numerosas recensiones de sus libros, cabe destacar el prólogo que Ricardo Gullón puso al volumen antológico *La aventura estética de nuestra edad* y el trabajo de Emilia de Zuleta, *Guillermo de Torre* (Buenos Aires, 1962).

[112] Véase reproducción fotográfica del mismo en el libro de Gloria Videla, *El Ultraísmo* (Madrid, 1963).

[113] Pág. 320, tomo III de *La nueva literatura.*

[114] Benjamín Jarnés en "Proa", Buenos Aires, núm. XV.

[115] Véanse págs. 69-82 de *El fiel de la balanza* —corrección a un artículo del novelista Juan Goytisolo en el núm. 150 de "Ínsula", mayo de 1959—, y *Hacia un más allá del realismo novelesco* (págs. 106-114, núm. 4, segunda época, de "Revista de Occidente", julio de 1963), reseña llena de reparos para ciertas aseveraciones de José R. Marra-López en su libro *Narrativa española fuera de España,* 1963.

[116] Págs. 23-24 de *La aventura y el orden* (edición de 1948).

[117] Prólogo de *El fiel de la balanza,* pág. 12.

[118] Guillermo de Torre, *Carta a un amigo venezolano que me pide una lección sobre la crítica* (artículo en "El Nacional", Caracas, núm. del 14-IV-1955, pág. 3).

[119] Pág. 48 de *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo.*

[120] Pág. 35 de *Minorías y masas...*

[121] "La Estafeta Literaria", Madrid, reunió en las páginas centrales de su núm. 2 (20-III-1944), bajo el título de *Ex-ultraístas al cuarto de siglo. Concesiones y palinodias,* unas cuantas opiniones resumen o balance del Ultraísmo emitidas por los que antaño habían sido sus secuaces. Obsérvese la coincidencia existente al respecto que nos importa: "El Ultraísmo no enseñó lo que se tenía que decir, pero sí todo lo que no se podía decir nunca más. Sin él los poetas de hoy serían aún poetas de ayer" (César González Ruano); "Aquello fue un ventilador. La atmósfera de la poesía estaba llena de tufo —lo retórico, lo narrativo, lo sentimental falso— y el ventilador lo disipó. A los jóvenes literatos de aquella hora, el ventilador nos dio un aire" (Antonio Espina); "Fue esencialmente creador porque, rompiendo con todo lo anterior, supo iniciar nuevas rutas con un mayor rigor y un mayor sentido de la responsabilidad" (Eugenio Montes).

[122] *El Ultraísmo y las escuelas,* artículo en "La Atalaya", Santander, núm. del 24-XI-1919; con él contestaba su autor a otro artículo de José del Río Sáinz, impugnador de la nueva tendencia.

[123] Cansinos Asséns, pág. 337, tomo III, de *La nueva literatura.*

[124] Pág. 202, ídem, *ídem.*

[125] "Bóveda abandonó ese movimiento, reclamado por el genio de la raza, o acaso porque tuvo el acierto de presentir que aquel estado de crisis en que yo —(habla Cansinos: págs. 206-207, tomo III, de *La nueva literatura*)— traté de poner a los poetas jóvenes no iba a producir aquí nada bueno, y hasta quizá nada nuevo, por la atonía del poético organismo."

[126] Cansinos (pág. 326, tomo III, de *La nueva literatura*) dice que esta revista se publicó en Madrid de 1915 a 1920 y añade que "debe considerarse en su última época como precursora de *Grecia.* De ella procedían y en ella se habían dado a conocer los principales firmantes del Manifiesto ultraísta, y muchos que después se adhirieron al movimiento en marcha."

[127] A propósito de *Horizonte,* que dirigía Pedro Garfias y lanzó cuatro números, escribe Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia:* "No marca esta revista ningún punto de superación o novedad sobre las precedentes; al contrario, pudiera estimarse como

una reacción, ya que carece de todo ímpetu criticista y se incorporó firmas de otra generación (como Antonio Machado y José Moreno Villa) que antes habían estado excluidas de nuestras prístinas hojas radicales."

[128] Del artículo de GUILLERMO DE TORRE, *El ultraísta Juan Larrea* (núm. 156 de "Ínsula").

[129] GLORIA VIDELA ha compuesto una pormenorizada crónica de este movimiento en su libro *El Ultraísmo* (Madrid, 1963).

[130] Págs. 52, 53 y 54 de *El movimiento V. P.*, novela de RAFAEL CANSINOS ASSÉNS publicada en 1921. Ni como novela, ni como testimonio histórico-crítico, vale gran cosa este libro. En él acaso se advierta la ilusión que Cansinos —el Poeta de los Mil Años— puso en el movimiento Ultraísta a su comienzo, pero las cosas empezaron no tardando a venir mal dadas, y aquél se cansó y se apartó; en la pág. 255, el poeta Renato (Vicente Huidobro) le aconseja: "Date prisa a subir en este pájaro maravilloso. Vente conmigo a América, a la América inteligente donde los poemas verdaderamente grandes se cotizan en las Bolsas, como valores cosmopolitas, sin que necesiten el aval de ningún Crítico de Raza, ejemplar ignorado en nuestra zoología." Sin duda este libro ofrece el relato de algunas vicisitudes reales: las tertulias, los manifiestos, las revistas, los grupos enemigos, la Academia, etc. Todo ello se nos sirve en un lenguaje tan altisonante, todo aparece tan desvinculado de la realidad real (con indudable rezago modernista, así: el gusto por las mayúsculas), que el lector apenas pone el pie en la tierra. Hay un intento de burla, de crítica, de costumbrismo, pero ninguno de tales elementos se ha logrado satisfactoriamente.

[131] *De poesía y novela*, artículo en la revista "Santo y Seña", Madrid, núm. 7: 15-VIII-1942, pág. 8.

[132] Las dos novelas de Antonio Espina, *Pájaro pinto* y *Luna de copas*, salieron en la colección "Nova Novorum". Para volumen de ella escribió MAURICIO BACARISSE la primera versión de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia.*

[133] Habían de añadirse otros nombres, como los de Juan Chabás, Esteban Salazar Chapela, Antonio Botín Polanco o Valentín Andrés Álvarez.

[134] Es el caso de Francisco Ayala, autor de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926), *Cazador en el alba* (1929), *El boxeador y un ángel* (1929), *Erika ante el invierno* (1930), narraciones muy diferentes a las posteriores a 1936 como, por ejemplo, *Historia de macacos* (1955) y *Muertes de perro* (1958). Puede consultarse al respecto el libro de KEITH ELLIS, *El arte narrativo de Francisco Ayala* (Madrid, 1964).

[135] Entrevista de Claude Couffon con Max Aub en el núm. de la revista "Les Lettres Nouvelles" correspondiente a febrero de 1959.

[136] JUAN ANTONIO CABEZAS, *Jarnés, solo* (artículo en "España", Tánger, núm. del 16-VIII-1949).

[137] He aquí la bibliografía de Jarnés:

Mosén Pedro, 1924 (novela). — *El profesor inútil,* 1926 (novela). — *El Cantar de Roldán,* 1926 (versión castellana publicada en la colección "Musas Lejanas", de "Revista de Occidente"). — *Ejercicios,* 1927 (ensayo y crítica). — *El convidado de papel,* 1928, pero hay edición corregida y aumentada en 1935 (novela). — *Sor Patrocinio, la monja de las llagas,* 1929 (biografía). — *Locura y muerte de Nadie,* 1929, pero hay edición definitiva publicada por Joaquín de Entrambasaguas (véase nota 139), novela. — *Paula y Paulita,* 1929 (novela). — *Salón de estío,* 1930. — *Viviana y Merlín,* 1930 (relato legendario). — *Teoría del zumbel,* 1930 (novela). *Zumalacárregui, el caudillo romántico,* 1931 (biografía). — *Escenas junto a la muerte,* 1931 (novela). — *Rúbricas,* 1931 (ensayo y crítica). — *Lo rojo y lo azul,* 1932 (novela). — *Fauna contemporánea,* 1933 (ensayo). — *San Alejo,* 1934 (biografía). — *Castelar, hombre del Sinaí,* 1935 (biografía). — *Libro de Esther,* 1935 (es ejemplo muy característico de lo que el propio Jarnés denominó "género intermedio", entre relato y ensayo). — *Feria del Libro,* 1935 (crítica). — *Tántalo.* — *Doble agonía de Bécquer,* 1936 (biografía). — *Sala de espera.* — *Cita de ensueños,* 1936 (ensayo). — *Don Álvaro o la fuerza del Tino.* — *Viaje a un diván.* — *Cardenio,* 1940 (teatro). — *Cartas al Ebro,* 1940 (crítica y ensayo). — *La novia del viento,* 1940 (novela). — *Orlando el pacífico,* 1940 (cuentos). — *Escuela de libertad. Siete maestros,* 1942 (biografía).) — *Manuel Acuña, poeta de un siglo,* 1942 (biografía) — *Don Vasco de Quiroga, obispo de Utopía,* 1942 (biografía). — *Zweig, cumbre apagada,* 1942 (biografía). — *Venus dinámica,* 1943 (novela). — *Constelación de Friné,* 1944 (novela; la publicó con el seudónimo de "Julio Aznar"). — *Cervantes,* 1944 (biografía). — *Ariel disperso,* 1946 (crítica). — *Eufrosina o la gracia,* 1948 (pudiera ir en el llamado "género intermedio"). — (Dejó Jarnés inéditas dos novelas: *Desierto profanado* y *El aprendiz de brujo,* y un tomo de crítica, *Figuras y paisajes.*

[138] El entusiasmo de Jarnés por el cine (entusiasmo común a sus colegas jóvenes), nueva y muy prometedora posibilidad estética, se acredita con textos como el siguiente (pág. 71 del libro *Rúbricas*): "Han crecido las posibilidades de creación. Las cosas tienen fisonomías inesperadas, y el ritmo vital, aplicable sólo a un rostro, puede ya ser aplicado a un árbol, a una chimenea. El movimiento ha encontrado su verdadero cauce, su magnífico instrumento de revelación: el cinema. La pintura sólo podría atrapar algún eslabón de la cadena, y la escultura, pero el cinema reconstruye la cadena entera, la completa melodía vital. Ese prodigioso

espectáculo de "ver crecer la hierba" puede ofrecérsenos ahora, como se nos ofrecía el de un romántico oleaje. La vida, con todas sus riquezas de expresión, aun las más sutiles, se ha trasladado a la pantalla."

[130] Sobre Benjamín Jarnés ofrece JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS (págs. 1371-1378, tomo VII de *Las mejores novelas contemporáneas.* Barcelona, 1961) un muy completo repertorio de referencias. Posteriores en fecha son los artículos de PAUL ILIE: *Benjamín Jarnés: Aspects of the Dehumanized Novel* ("Publications of the Modern Language Association of America", Baltimore, LXXVI, 1961, núm. 3, págs. 247-253); y EMILIA DE ZULETA, *La novela de Benjamín Jarnés* ("Ínsula", núm. 203: X-1963).

LA NOVELA REALISTA Y EL TEATRO DE COSTUMBRES EN EL SIGLO XX

por

F. C. SAINZ DE ROBLES

LA NOVELA REALISTA

Los naturalistas

En los últimos años del siglo XIX, el realismo de la novela española era una imposición a la que no podía resistir ningún novelista. Para muchos críticos, incomprensiblemente, el realismo novelesco de los grandes maestros de aquella centuria —Galdós, "Clarín", la Pardo Bazán, Palacio Valdés, Alarcón, Coloma, Jacinto Octavio Picón, etc.— es un realismo *naturalista* de procedencia francesa. Absurda afirmación a la que llegaron tales críticos engañados por la exposición y la defensa que del naturalismo francés hizo la condesa de Pardo Bazán en su escandaloso ensayo *La cuestión palpitante* (1883). Pero ni aun esta singularísima novelista llegó al naturalismo en sus más audaces y desgarradas obras: *La tribuna, El cisne de Vilamorta, Insolación, La Madre Naturaleza.* Como esa excepción que ha de tener toda regla general, sólo hay una gran novela *francamente naturalista* en la historia de la novela española del siglo XIX: *La Regenta,* de Leopoldo Alas, "Clarín", publicada en 1885, pero empezada a escribir cinco años antes, es decir, cuando la Pardo Bazán no se había convertido en paladín de la tendencia impuesta en Francia por el "Grupo de Medan". Y quizás, hilando muy fino, puedan ser calificadas de naturalistas dos o tres de las primeras obras de Jacinto Octavio Picón: *Dulce y sabrosa, El enemigo, La hijastra del amor.* Pero, insisto, entre 1890 y 1910, la única tendencia de nuestra novela fue el realismo. El tradicional realismo hispano —con raíces en los dos Arciprestes, el de Hita y el de Talavera—, y con el que España ha conseguido todos sus grandes triunfos, tanto en la literatura como en el arte. Hasta el punto que, modificando la frase feliz de Eugenio d'Ors, podría afirmarse que cuanto en arte y literatura de España *no es realismo, es imitación.*

En efecto, la novela española alcanzó sus mayores y sus mejores éxitos en la tendencia realista cuando sus autores se apoyaron exclusivamente en las

exigencias del mundo circundante. En el puro realismo cuajaron nuestras novelas dramática, picaresca y de costumbres. Cuando el novelista español pretendió vivir del ensueño, o de los temas con una realidad subvertida o subversiva —bucolismo, psicologismo, sensitivismo, morosidad intelectual—, casi siempre fracasó. Hasta en nuestra mejor novela, el *Quijote*, el insobornable realismo de Sancho Panza y de cuantos personajes aparecen en ella, exceptuado el héroe, empujan a esta maravillosa criatura a planos cómicos o dramáticos de vitalidad necesaria y cotidiana. Y sólo por tan apremiante realidad puede medirse la calidad simbólica y espiritual del protagonista.

Pero, curiosa noticia, serán los novelistas "segundones", que empezaron a escribir entre 1890 y 1910, los que mezclarán al heredado realismo hispano la tendencia naturalista, entreverada en ocasiones de agudo erotismo. Me interesa advertir que el naturalismo de los españoles poco tiene que ver con el francés. Es el español mucho más sano, mucho menos pesimista, mucho *más natural,* mucho menos despreocupado de las reacciones del alma. El naturalismo español no llega jamás a ofender la sensibilidad de una persona culta y comprensiva, despojada de los anteojos de color de cualquier fanatismo.

Además, este naturalismo erotizado durará muy pocos años: hasta 1915. Desde esta fecha, aun los novelistas más obstinados en la tendencia se manumitirán de ella para volver al realismo tradicional. Sería injusto no añadir que se libraron de la "caída erótica" algunos de los más notables novelistas de principios de nuestro siglo: Concha Espina, Ricardo León, Muñoz y Pabón, Gabriel Miró... ¿Cuáles fueron los epígonos de los grandes maestros ochocentistas que añadieron al heredado realismo tradicional el naturalismo importado y "enverdecido" con muchas gotas eróticas? Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Joaquín Dicenta, José López Pinillos "Parmeno" y otros muchos de menor categoría, que luego mencionaré siquiera de pasada.

En las portadas de las primeras novelas de Felipe Trigo aparece un *ex libris* sumamente sencillo: una mujer joven y hermosa, símbolo de Venus encarnada, con esta significativa leyenda: *Yo hablo en nombre de la Vida.* Me atrevo a decir que esta leyenda, que nadie se atreverá a negar que sea absolutamente humana, hermosa y optimista, fue como la divisa de los novelistas de la época. Todos ellos, sí, hablarán en nombre de la Vida; todos ellos buscarán en la Vida lo que la Vida puede ofrecer no sólo de rigurosamente vital, sino también de apasionamiento y de sexualidad, los dos mejores estrambotes poéticos de la Vida. La promoción encabezada por Trigo y Zamacois se inicia, pues, en ese naturalismo comedido en todos los extremos violentos..., menos en el del amor. De aquí que la crítica miope y los lectores que presumen de muy sagaces hayan podido calificar de *erotismo* al naturalismo español, estimando en mucho más *el detalle,* que antes y más fuerte llega a la consideración y a la sensibilidad de quienes leen, que el trascendental y enraizado *motivo* de la tendencia literaria.

Por cierto que con Zamacois y Trigo, en la novela, sucedió el mismo equívoco que, en la poesía, con Salvador Rueda y Rubén Darío. Cuando Rubén aún imitaba malamente a los poetas españoles del melodramatismo romántico —Grilo, Núñez de Arce, Campoamor—, el malagueño Rueda había lanzado ya los más estridentes avisos del modernismo poético en su libro *En tropel* (1892). Recordad que Rubén Darío proclamó la misma tendencia en *Prosas profanas* (1896). Y, sin embargo, es Rubén quien ha merecido la gloria de ser llamado y considerado *Padre del modernismo poético* hispano. Así es la opinión de impresionable y de injusta. Cuando Felipe Trigo publicó su primera y extraordinaria novela eroticonaturalista, *Las ingenuas* (1901), Eduardo Zamacois, cuya juventud transcurrió en Francia, llevaba publicadas *Consuelo, La enferma,*

Punto negro, Incesto, Tic-Nay, novelas auténticamente afiliadas al género importado de Francia. No obstante, Felipe Trigo es quien pasa, para la crítica, como el *Padre del naturalismo erótico* español.

Felipe Trigo

Nació (1864) en Villanueva de la Serena (Badajoz) y se mató (1916) en Madrid. Médico por la Facultad de esta ciudad. Ejerció algunos años su profesión abnegadamente en varios pueblos miserables, como Trujillano y Valverde de Mérida. Entró por oposición en el Cuerpo de Sanidad Militar, siendo destinado a Sevilla; luego pasó a Trubia y de allí a Filipinas, donde su comportamiento durante la guerra fue sencillamente heroico. Batalló con ardor como militar y como cirujano. Y en una ocasión fue dejado por muerto sobre el campo de batalla, desangrándose por quince heridas. Al recobrar el conocimiento huyó arrastrándose y tardó una noche entera en recorrer un kilómetro. Al pasar al Cuerpo de Inválidos decidió volver al ejercicio de su profesión en tanto no lograra fama con sus libros. Fama que no tardó en llegar. *Las ingenuas* obtuvo un éxito sensacional, rápido, unánime. Con una sola obra —eso sí, una de las mejores novelas naturalistas españolas— quedó consagrado y envuelto en la más absoluta popularidad.

Asombra y entristece al historiador —ajeno a todas las consideraciones que no sean las del arte y la justicia— la incomprensión o la mala fe con que la actual crítica española ha juzgado la importantísima labor novelística de Felipe Trigo, cuyos excesos, cuando pasa la raya de lo permitido por la sociedad pacata en materia de sexualidad, no constituyen el meollo de su personalidad. Siempre le redimió de ellos su noble intención humana, su idealismo grande por una vida social mejor y menos hipócrita. Jamás intentó convertir su erotismo —como lo hicieron los más de sus incontables discípulos— en cálculo económico. No rehuía, pero no buscaba lo erótico. En sus novelas, lo erótico llega como el trozo de realidad captado, como contraste para la ejemplaridad que preconiza. Felipe Trigo poseyó las cualidades y las calidades necesarias al buen novelista: poder creador de seres y pasiones; audacia temática siempre reducida a los temas de profunda conmoción social; dominio absoluto de la técnica; y un estilo personalísimo, incopiable. La crítica contemporánea —otra vez dando en la herradura— ha juzgado desfavorablemente su estilo y su vocabulario, calificando aquél de desaliñado y oscuro, acaso más por intento de singularidad que por ignorancia o falta de intención. El estilo de Trigo —¡no nos acordemos de la gramática ni del diccionario para juzgar el *estilo, que es el hombre!*— resulta, sí, extraño, pero muy acorde *con el fondo* de sus novelas, a las que añade originalidad. Choca, irrita a veces, pero en ocasiones seduce y siempre se recuerda. En suma, ¿no es mejor así que uno de tantos de aguachirle y muy ortodoxo?

Acaso nadie ha juzgado a Trigo tan certeramente como el notable crítico, historiador y catedrático Romera Navarro: "Trigo defiende en sus novelas la ética del amor libre, la igualdad de la mujer y del hombre en materias de amor. Sus teorías sociales, su moral y su estética se apoyan sobre las leyes naturales, que él consideraba desvirtuadas y deformadas por la civilización. El retorno a la naturaleza, aprovechando para una mayor libertad la cultura y la ciencia, es el único remedio a la corrupción abominable que reina en el mundo presente. Veía en el amor gran fuerza irresistible e irreformable; la civilización no ha hecho sino deformarlo, y la mayor víctima es la mayor esclava de estos convencionalismos: la mujer. Las novelas de Trigo son el des-

arrollo de sus teorías. Sus esperanzas serían tal vez quiméricas, pero sus convicciones eran sinceras y generosas. Consideraba el amor como el ideal supremo, pero el amor TODO, amor integrado por la fusión de los dos grandes sentimientos, pagano y cristiano, que se han repartido el imperio de los siglos, pretendiendo también partir al hombre o absorberle, mejor dicho, unas veces la intelectualidad, otras la animalidad... El estilo de Trigo es desaliñado, sí, descuida la sintaxis; pero tiene mucho brío, color y eficacia." Y, añado yo, su vocabulario, contra lo que estima la crítica, es de una gran riqueza, porque reaviva centenares de palabras muertas para los más de los escritores contemporáneos.

Aparte su gran valor como novelista, tiene Felipe Trigo otro de no menor importancia: su enorme influencia fue la más decisiva en los más y en los mejores narradores aparecidos después de 1905, quienes iniciaron su vasta y sugestiva producción fieles a la tendencia y a los postulados establecidos por Trigo, y que ya estaban admitidos por la gran masa de los lectores. En la producción —achicharrante en ocasiones, conmovedora y removedora siempre— de Trigo hubo muchísimo más que erotismo y asintaxis; erotismo que, por otra parte, es bien digno de ser estudiado sin miopía, ya que representa una de las mayores aventuras y una de las más inevitables desventuras del linaje humano.

Obras: *Las ingenuas* (1901), *La sed de amar* (1903), *El alma en los labios* (1904), *Del frío al fuego* (1905), *La altísima* (1907), *La bruta* (1908), *La de los ojos color de uva* (1909), *Sor Demonio* (1909), *En la carrera* (1909), *La clave* (1910), *Las Evas del paraíso* (1910), *Las posadas del amor* (1910), *Cuentos ingenuos* (1910), *Así paga el diablo* (1911), *El médico rural* (1912), *Los abismos* (1913), *Jarrapellejos* (1914), *El papá de las bellezas* (1914), *Sí, sé por qué* (1916), *Las sonatas del diablo* (1916), *En mi castillo de luz* (póstuma, 1917), *Murió de un beso, El domador de demonios, El semental...*

Eduardo Zamacois

Nació (1873) en Pinar del Río (Cuba), de padres españoles. Durante su infancia y su juventud vivió en Bruselas y en París. Trabajó en las famosas editoriales parisienses de Garnier y Bouret. En Barcelona fundó el famoso semanario "Vida galante", que alcanzó gran popularidad y puso en boga el erotismo crudo y alegre; y, en Madrid, los famosísimos "viveros de novelistas" —en frase de Gómez de Baquero "Andrenio"— "El Cuento Semanal" (1907) y "Los Contemporáneos" (1909). De existencia bohemia y aventurera y de vitalidad sorprendente. Hoy vive en Argentina sin dejar de escribir, pero injustísimamente olvidado o menospreciado por la crítica española. Y, sin embargo, la mayor parte de sus novelas están traducidas a varios idiomas con incesante éxito fuera de su patria.

Ya he dicho que Zamacois cultivó el naturalismo erótico antes que Trigo; pero se olvidó de él, después de 1910, para cultivar el realismo tradicional con extraordinaria fuerza y originalísima técnica. Y hoy tiene tal conciencia de su vocación que vive sus libros mientras los escribe, como si fuera el protagonista de la novela que trae entre manos. Varias semanas vivió en un presidio antes de escribir *Los muertos vivos*. Durante dos meses viajó como ayudante de maquinista para documentar *Las memorias de un vagón de ferrocarril*. Mi juicio es bien distinto al de los actuales críticos. Media docena de sus novelas aguantan la comparación con las mejores actuales, tanto nacionales como extranjeras. Zamacois es un maestro en la composición, en el desarrollo de los episodios



José López Pinillos, «Parmeno». (Foto publicada por «La Esfera», enero del año 1922.)



Felipe Trigo. (Foto publicada por «La Esfera», julio de 1915.)

La célebre pensión estudiantil de Santiago de Compostela que dio nombre a la novela de Pérez Lugín, «La Casa de la Troya», uno de los mayores éxitos de público logrados por la novela en lengua castellana.





Wenceslao Fernández Flórez.



Carlos Arniches
(fotografía y autógrafo).

y en la creación de personajes y situaciones. Su tensión dramática alcanza límites impresionantes y su humor fluye con un ingenio incomparable. Zamacois escribe bien: con estilo peculiar y con rico vocabulario. Y en no pocas ocasiones sabe convertir su pluma en pincel para *pintar* de modo prodigioso los escenarios, tanto urbanos como campestres.

Obras: *Amar a oscuras* (1894), *La enferma* (1895), *Punto negro* (1897), *Incesto* (1898), *Tik-Nay* (1900), *Duelo a muerte* (1902), *Loca de amor* (1902), *El seductor* (1902), *Memorias de una cortesana* (1903), *Sobre el abismo* (1905), *El otro* (1910), *La opinión ajena* (1913), *El misterio de un hombre pequeñito* (1914), *Europa se va* (1914), *Memorias de un vagón de ferrocarril* (1923), *Una vida extraordinaria* (1925), *Las raíces, Los muertos vivos, El delito de todos, La antorcha apagada* y quince o veinte volúmenes en que ha recogido parte de sus novelas cortas y de sus cuentos. También es autor de varios libros de memorias y de algunas piezas teatrales.

Joaquín Dicenta Benedicto

Nació (1863) en Calatayud (Zaragoza) y murió (1916) en Alicante. Estudió humanidades con los escolapios de Getafe. Huérfano de padre cuando aún era muy mozo, se trasladó a Madrid, donde llevó una vida bohemia, entregándose al periodismo de extrema izquierda y escribiendo sin descanso obras teatrales —la raíz de su fama y popularidad—, crónicas, cuentos y novelas. Sí, a Dicenta se le recuerda, cuando se le recuerda, como dramaturgo socializante, potente, idealista y un tanto declamatorio; sin embargo, para mi gusto, valió mucho más como cronista y como narrador. Algunas de sus novelas breves son antológicas. Y una de sus pocas novelas grandes, *Los bárbaros,* se sujeta al canon naturalista, no erótico, que culminó en *La Regenta,* de "Clarín". Hay que advertir, por ser de justicia, que fue Dicenta, como novelista, uno de los menos afectados por el erotismo en boga. En compensación, ningún otro de sus contemporáneos llevó a sus novelas una tendencia tan cruda a los temas sociales de las clases humildes como la que constituye la médula en las de Dicenta.

Obras novelescas: *Galerna* (1911), *Los bárbaros* (1912), *Encarnación* (1913), *De la vida que pasa* (1914), *Mi Venus* (1915), *El caudillo* (1915), *Novelas* (1915). Conviene advertir que varias de estas novelas, no muy extensas, aparecieron con anterioridad en revistas.

José López Pinios, "Parmeno"

Nació (1875) en Sevilla y murió (1922) en Madrid. Estudió el bachillerato en su ciudad natal. Por falta de recursos económicos no pudo seguir estudios superiores. En 1898 se trasladó a Madrid para dedicarse al periodismo, siendo redactor de "España", "El Globo" y "El Liberal", de Madrid. Durante algún tiempo dirigió "El Liberal" de Bilbao. Fue uno de los más fuertes y originales temperamentos de escritor del primer tercio de este siglo. Su teatro, sus crónicas, sus reportajes y sus novelas contienen un realismo, un ímpetu, un humor amargo y un sentido dramático de lo vital —en ocasiones disimulado con un chiste o un sarcasmo rabelesiano— absolutamente peculiares. Poseyó una prosa recia, diamantina, castiza; un estilo directo, crudo y áspero y una sensibilidad acusadora de los problemas sociales. Ácido o amargo, violento o respingón, siempre escribió impulsado por las más nobles causas. Aun cuando debe la fama —escasa, lo cual es soberana injusticia— a sus obras teatrales, el mejor "Parmeno" está en sus novelas, en todas las cuales resplandecen el conocimiento

estupendo del lenguaje —heredero directo del de Torres Villarroel—, gran originalidad de invención, la calidad magistral de los retratos y su fidelidad a un naturalismo concreto, pero noble.

Novelas: *Doña Mesalina* (1910), *Las águilas* (1911), para mi gusto, la mejor novela española con tema taurino; *Cintas rojas* y *La sangre de Cristo* (1907), *Frente al mar* (1914), *Ojo por ojo* (1915), *El luchador* (1916), también, a mi juicio, la mejor novela española sobre el tema del periodismo.

Otros naturalistas

Sin llegar a la alta calidad literaria de los anteriores, pero novelistas notables, populares en su tiempo y dignos de un lugar en la historia de la novela española contemporánea, son: Pedro Mata (1875-1946), nacido y fallecido en Madrid, periodista, de una enorme popularidad entre 1917 y 1939, y autor de *Ganarás el pan, La Catorce, Corazones sin rumbo, Un grito en la noche, Irresponsables* y *Muñecos.* Rafael López de Haro (1876), nacido en San Clemente (Cuenca), notario de Barcelona y Madrid, es acaso el discípulo más directo de Trigo, con un rico lenguaje muy peculiar y una peculiar sintaxis, como los de éste. Escribe *La imposible, Dominadoras, El salto de la novia, Entre todas las mujeres, El país de los medianos, Sirena, Muera el señorito* y *Fuego en las entrañas.* Alberto Insúa (1883), nacido en La Habana de padres españoles y muerto en Madrid (1963), licenciado en Leyes, cronista y autor escénico, popularísimo entre 1907 y 1939 y uno de los novelistas más traducidos, es autor de *En Tierra de santos, La hora trágica, El triunfo, Las flechas del amor, Las neuróticas, Los hombres, El negro que tenía el alma blanca, La mujer, el torero y el toro, Maravilla, Un corazón burlado* y *El capitán Malacentella.* José Francés (1883-1964) nació y murió en Madrid, cronista, crítico de arte, secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribe *La guarida, El alma viajera, La débil fortaleza, La danza del corazón, La mujer de nadie, Como los pájaros de bronce* y *La raíz flotante.* Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940), nacido y muerto en Madrid, estudió en Oxford y en Madrid, perteneció a una noble familia, fue marqués de Vinent y añadió al naturalismo la tendencia morbosa recogida en Rachilde. Es uno de los iniciadores en España del llamado *tremendismo* y autor de *Del huerto del pecado, Frivolidad, El pecado y la noche, El monstruo, La vejez de Heliogábalo, El árbol genealógico, Las lobas del arrabal* y *El caso clínico.* Joaquín Belda (1880-¿1937?) nació y murió en Madrid; estuvo dotado de ingenio, mucha gracia e intención satírica, y gozó de enorme popularidad; los temas más audaces los envolvió en el humor o en el desparpajo; autor de *La suegra de Tarquino, Aquellos polvos, La Coquito, La Farándula, La piara* y *El pícaro oficio.*

2. La novela corta

Este difícil género literario, de tan noble abolengo español, pues novelas cortas magistrales escribieron Cervantes, Quevedo, Lope, Salas Barbadillo, Zayas y Sotomayor, Céspedes y Meneses y tantos otros admirables clásicos, apenas se cultivó durante el siglo XVIII; y, excepcionalmente, durante el XIX por algunos grandes novelistas como Valera, Alarcón, "Clarín", Palacio Valdés y la Pardo Bazán. Como si dijéramos, "la resurrección gloriosa" de la novela corta tuvo su origen en la aparición (1907) de la revista "El Cuento Semanal", fun-

dada por Eduardo Zamacois. Tantos y tan importantes novelistas se dieron a conocer en ella, con narraciones espléndidas, que me he atrevido a bautizar como "generación de *El Cuento Semanal*" a la integrada por cuantos novelistas empezaron su quehacer literario en esta revista famosa, que fueron casi todos los mejores y más populares del primer tercio del presente siglo. Su total se aproxima a los trescientos. Tal fue el éxito alcanzado por "El Cuento Semanal", que de algunos de sus números se hicieron varias ediciones y alcanzaron tiradas de 100.000 ejemplares. Como es lógico, esta revista tuvo en seguida imitaciones, tantas que, entre 1909 y 1936, llegaron a muy cerca de un centenar, sumando entre todas más de 10.000 novelas cortas, colecciones que hoy son buscadas con verdadero interés. Además de haber "resucitado" un género novelesco lleno de encanto, "El Cuento Semanal" y sus imitaciones tuvieron un valor excepcional, que proclamó el genial Galdós: haber acostumbrado a los españoles a leer novelas literarias, apartándoles de la lectura de los folletines extranjeros y de los relatos "por entregas", que firmaban los Luis del Val, Contreras, Parreño, Torcuato Tárrago, Ortegas y Frías, Pérez Escrich... Con las novelas cortas *excepcionales* aparecidas en tales revistas, cuyos precios oscilaron entre los cinco y los cincuenta céntimos, podrían nutrirse varios tomos antológicos de millares de páginas.

Todos los escritores naturalistas a quienes ya me he referido fueron colaboradores asiduos de tales publicaciones, y gracias a estas colaboraciones lograron que la masa de los lectores buscase sus novelas largas, agotando sus ediciones. Y también colaboraron en ellas los *novelistas realistas*, a quienes he de referirme más tarde con la debida particularidad. Además de unos y otros, a la "generación" —o promoción— de "El Cuento Semanal" pertenecen los siguientes novelistas, de indudable jerarquía literaria: Emiliano Ramírez Angel (1883-1928), nacido en Toledo y muerto en Madrid, cronista, apasionado madrileñista, con novelas cuyos temas son preferentemente los relativos a Madrid, en sus costumbres y características: *Los ojos cerrados, Los ojos abiertos, Sinfonía doméstica* y *Vuelos de golondrina.* Alfonso Hernández Catá (1885-1940), nacido en Cuba de padres españoles y muerto en Río de Janeiro, diplomático, uno de los cuentistas más extraordinarios en lengua española: *Los frutos ácidos, Los siete pecados, El corazón, La voluntad de Dios, La juventud de Aurelio Zaldívar, Fuegos fatuos, Manicomio* y *El ángel de Sodoma.* Eugenio Noel (1885-1936), nacido en Madrid y muerto en Barcelona, licenciado en Filosofía y Letras, popularísimo a cuenta de sus terribles campañas antiflamencas y antitaurinas, dueño de un lenguaje riquísimo y lleno de fuerza y colorido: *Musarañas, Amapola entre espigas, El picador Veneno y su mujercita, Alma de santa* y *Las siete Cucas.* Roberto Molina (1883-1958), nacido en Alcaraz (Albacete) y muerto en Madrid, del cuerpo de Telégrafos, "Premio Nacional de Literatura 1924", de hondas preocupaciones temáticas y sobria expresión: *Un veterano, Dolor de juventud, Peñarrisca, El factor negativo, Los demonios en Potranco, La infeliz aventura* y *Tinieblas.* Luis Antón del Olmet (1886-1922), nacido en Bilbao y muerto en Madrid, gran periodista e iniciador de las crónicas parlamentarias con categoría literaria: *El hidalgo don Tirso de Guimeraes, El veneno de la víbora, Corazón de leona, El marqués de la Quimera* y *Cruz Verde, 8.* Carmen de Burgos "Colombine" (1879-1932), nacida y muerta en Madrid, maestra, una de las primeras feministas en España: *El último contrabandista, Los anticuarios, Villa María, La mujer fantástica, La malcasada* y *El abogado.* Emilio Carrere (1881-1947), nacido y muerto en Madrid, de vida bohemia absurda y poeta modernista que gozó de gran popularidad; escribió excelentes novelas: *El encanto de la bohemia, Elvira "la Espiritual", La tristeza del burdel, Aventuras de Ambor el luchador, El reloj del amor y de la*

muerte y *La cofradía de la Pirueta.* Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964), nacido en Sevilla y muerto en Madrid, extraordinario crítico literario y cultivador de lo poemático y de lo simbólico en un terso estilo bíblico: *El pobre Baby, El manto de la Virgen, Las cuatro Gracias, La santa niña Catalina, El madrigal infinito* y *El llanto irisado.* Vicente Díez de Tejada (1872-1940), nacido y muerto en Madrid, del cuerpo de Telégrafos, ganador de incontables premios literarios y dueño de un estilo y de un vocabulario ricos y desenfadados: *El enemigo malo, Los elegidos, Tántalo, Eros, La punta del cuchillo, Las arras, La araña, Quetepesqué* y *El "gachó" del arpa.* José García Mercadal (1886), nacido en Zaragoza, director y fundador de diarios y revistas, biógrafo, historiador, antologista y erudito: *Remanso de dolor, Los cachorros del león, Los que esperan* y *El viajero del 7.* Andrés González Blanco (1888-1924), nacido en Cuenca y muerto en Madrid, crítico literario e historiador de la literatura, muy notable: *Matilde Rey, Doña Violante, María Jesús, casada y mártir, El paraíso de los solteros* y *Julieta rediviva.* Eduardo Marquina (1879-1946), nacido en Barcelona y muerto en Nueva York; de gran fama como dramaturgo y poeta, escribió muy interesantes novelas: *Almas anónimas, El beso en la herida, Maternidad, Dos vidas, Agua en cisterna, Corneja siniestra* y *El beso de oro.* Federico García Sanchiz (1886-1964), de Valencia, cronista, de enorme popularidad como charlista y miembro de la Real Academia Española: *El caballerito del Puerto, Pastorela, La Sulamita, Al son de la guitarra* y *Barrio Latino.* Juan Pujol (1883), de La Unión (Murcia), periodista ilustre, director y fundador de periódicos, nombrado *periodista de Honor* recientemente: *El hoyo en la arena* y *Cuando la nave partió.* Pedro de Répide (1882-1948), nacido y muerto en Madrid, cronista excepcional, costumbrista matritense de primer orden y autor de admirables novelas en las que se exaltan los tipos y las costumbres de Madrid: *Noche perdida, El solar de la bolera, Del Rastro a Maravillas, Chamberí por Fuencarral, La enamorada indiscreta, La Negra, Los cohetes de la Verbena* y *Los pícaros de Amaniel.* Diego San José (1885-1962), nacido en Madrid, periodista, autor dramático y costumbrista; en sus novelas prefiere los temas de pasados tiempos, que adereza con una prosa derivada de los clásicos: *Mozas de partido, Doña Constanza, Cuando el motín de las capas, El Mesón del Sevillano, La bella malmaridada, La Mariblanca* y *Libro de horas.* Felipe Sassone (1884-1959), nacido en Lima (Perú) y muerto en Madrid; poeta y dramaturgo muy popular, diplomático, cronista brillante y uno de los mejores dominadores del castellano: *Malos amores, Vórtice de amor, Bajo el árbol del pecado, El tonel de Diógenes* y *La espuma de Afrodita.*

3. Novelistas realistas

La mayor parte de ellos pertenecen a la "promoción" de "El Cuento Semanal", pero en ninguna de sus obras cayeron en el naturalismo, permaneciendo fieles al realismo tradicional, desarrollado con moderna técnica. Entre los de máxima categoría figuran:

Concha Espina de la Serna (1871-1955), nacida en Santander y muerta en Madrid; poetisa, cronista y ganadora de los más importantes premios literarios concedidos en España: el "Fastenrath" y el "Chirel", de la Real Academia de la Lengua; el "Nacional" y el "Cervantes"; miembro de la "Hispanic Society of America"; de bello lenguaje y poemático estilo, gustadora de temas con problemas espirituales femeninos; creadora de tipos admirables; de gran finura en la descripción de ambientes españoles nórdicos, todas sus novelas tienen un contrapunto poético: *Agua de nieve* (1911), *La niña de Luzmela* (1909), *Des-*

pertar para morir (1910), *La esfinge maragata* (1914), *El cáliz rojo* y *La Rosa de los Vientos* (1915), *Dulce Nombre* (1919), *El metal de los muertos* (1921), *Altar mayor* (1926), *La llama de cera, Las niñas desaparecidas, La virgen prudente, Victoria en América, El más fuerte, Un valle en el mar...*

Ricardo León y Román (1877-1943), nacido en Barcelona y muerto en Madrid; empleado en el Banco de España y miembro de la Real Academia Española desde 1912. Gusten o no su trabajada prosa, con mimetismo clásico, y sus temas ajenos a toda modernidad, no cabe ignorar que sus novelas gozaron, durante muchos años, de una popularidad inmensa, que todavía no se ha extinguido, y que tienen gran categoría literaria. Ardientemente español en lo tradicional ortodoxo, de trabajado lenguaje arcaico —bastante artificioso—, altisonante no pocas veces, Ricardo León ha dejado en las más de sus novelas, de sus ensayos y de sus poemas, un hermoso testimonio de los ideales españoles eternos. Entre sus mejores novelas están: *Casta de hidalgos* (1908), *Comedia sentimental* (1909), *Alcalá de los Zegríes* (1909), *El amor de los amores* (1910), *Los centauros* (1912), *Humos de rey* (1918), *Amor de caridad* (1922), cuyo boceto publicó muchos años antes en "El Cuento Semanal"; *El hombre nuevo* (1925), *Los trabajadores de la muerte* (1927), *Jauja* (1928), *Varón de deseos* (1929), *Desperta, ferro* (1930), *Las siete vidas de Tomás Portolés* (1931), *Bajo el yugo de los bárbaros* (1932), *Rojo y gualda* (1934) y *Cristo en los infiernos* (1940).

Salvador González Anaya (1879-1955), nacido y muerto en Málaga. Fue periodista y cronista de su ciudad natal, editor y librero, alcalde de Málaga y miembro de la Real Academia de la Lengua desde 1948. De estilo muy personal, de prosa limpia y de vocabulario muy castizo y noble, construyó magistralmente sus novelas, todas ellas de costumbres andaluzas, con criaturas vivísimas sobre escenarios pintados de mano maestra. En su primera novela, *Rebelión* (1905), acusa la influencia erótica puesta en boga por Felipe Trigo, de la que se manumitió tan por completo que, a partir de su segunda novela, puede quedar calificado como uno de los realistas más nobles y libres de naturalismo. Su regionalismo se refiere más a lo íntimo que a lo superficial, más a lo perdurable que a lo episódico; de aquí que gane fuerza proyectado en lo universal, como el de Pereda o el del primer Blasco Ibáñez. Obras: *La sangre de Abel* (1915), *El castillo de irás y no volverás* (1921), *Las brujas de la ilusión* (1923), *Nido de cigüeñas* (1927), *La oración de la tarde* (1929), *Nido real de gavilanes* (1931), *Las vestiduras recamadas* (1932), *Los naranjos de la mezquita* (1933), *Luna de plata* (1942), *Luna de sangre* (1944), *El camino invisible* (1946) y *Tierra de señorío* (1951).

Wenceslao Fernández Flórez (1883-1964) nació en La Coruña. Periodista desde su mocedad, en Madrid se hizo popularísimo con sus crónicas parlamentarias y fue varias veces galardonado con grandes premios por la Academia y por el Estado. Miembro de la Real Academia de la Lengua Española, fue uno de los cronistas más admirables de nuestro tiempo, ironista impar y estilista y prosista de primerísima categoría. Como novelista cultivó un realismo intenso, cuyo dramatismo edulcoró con el humor muy gallego y con felicísimas caricaturas de tipos y costumbres. Muchas de sus novelas, cortas y largas, resultan antológicas, pues en ellas se suman el interés de la invención, la trascendencia del tema, la gracia de la expresión y —muchas veces— la vivificación de un trasmundo fantasmal, cuyas consecuencias *se materializan* lógicamente para la ejemplaridad. Novelas: *La tristeza de la paz* (1911), *La procesión de los días* (1915), *Volvoreta* (1917), *Silencio* (1918), *Ha entrado un ladrón* (1919), *El secreto de Barba Azul* (1919), *Las siete columnas* (1926), *Tragedias de la vida vulgar* (1926), *Fantasmas* (1930), *Los que no fuimos a la guerra* (1930), *Relato*

inmoral (1931), *Visiones de neurastenia* y *Unos pasos de mujer* (1933), *Una isla en el Mar Rojo* (1940), *La novela número 13* y *El bosque animado* (1943)...

FRANCISCO CAMBA (1882-1947) nació en Villagarcía de Arosa (Pontevedra) y murió en Madrid. Casi niño marchó a Argentina, donde desempeñó diversos oficios y profesiones y empezó a escribir para la prensa. Ha sido varias veces premiado por la Real Academia de la Lengua y por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Realista crudo, con temas apasionantes melificados en su dramatismo por una veta de humorismo muy de su tierra. A partir de 1941 inició la publicación de una serie novelesca titulada *Episodios contemporáneos* —de los que dejó acabados veinte títulos—, que pretendía ser la continuación de los *Episodios Nacionales,* de Galdós. Naturalmente, Camba quedó muy lejos de su modelo. Obras: *Camino adelante* (1905), *Los nietos de Ícaro* (1911), la primera novela española con tema de aviación; *El amigo Chirel* (1918), *La revolución de Laíño* (1919), *El pecado de San Jesusito* (1922), *El vellocino de plata* (1922), *La noche mil y dos* (1924), *Cárcel de seda* (1925), *La sirena rubia* (1926), *Una morena y una rubia,* novelas, y *Madridgrado* (1940).

SALVADOR DE MADARIAGA (1883), nacido en La Coruña, estudió en Oxford y siempre ha vivido fuera de España. Es diplomático, miembro de la Sociedad de Naciones y de la Unesco, de enorme cultura y acendrado españolismo. Biógrafo e historiador de primera categoría, como novelista se atiene, salvo contadas excepciones, al realismo; pero en todas sus obras delata su espíritu europeo, un tanto desligado de lo netamente hispano. Construye sus novelas como un inglés y se preocupa más de los temas que de las virtudes puramente novelescas: tipos, descripciones, etc. Novelas: *La jirafa sagrada* (1925), *Arceval y los ingleses* (1926), *El enemigo de Dios* (1936), *El corazón de jade* (1946) y *La camarada Ana* (1951).

LUIS MARTÍNEZ KLEISER (1883), nacido en Madrid, doctor en Leyes, erudito y miembro de la Real Academia Española, es un realista sano que aborda problemas de conciencia y de costumbres con pericia, en estilo llano y con un rico vocabulario en *La Obispilla, Rarezas, Esteban Rampa, El vil metal, La carcajada* y *Talego de talegas.*

JUAN FRANCISCO MUÑOZ Y PABÓN (1866-1920), nacido en Huelva, sacerdote, que casi siempre vivió en Sevilla. Realista costumbrista de mucha calidad, buen estilo y castizo léxico, sus temas son sencillos, interesantes, muy humanos, jamás desgarrados, y quedan envueltos en una fuerte gracia andaluza y en el desparpajo expresivo. Pinta los ambientes con muy buen dibujo y finísimo colorido, y retrata con una fuerza tal *que humaniza* aun a los tipos que menos se prestan a ello. De cada una de sus novelas fluye una ejemplaridad emocionante. Obras: *El buen paño, Paco Góngora, Javier Miranda, La Millona, Oro de ley, Temple de acero...*

ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN (1870-1926) nació en El Burgo (La Coruña) y murió en Madrid. Periodista ilustre que alcanzó gran reputación firmando crónicas taurinas con el seudónimo de *Don Pío.* Ya cuarentón, se decidió a escribir novelas, y la primera de ellas, *La Casa de la Troya (Estudiantina),* alcanzó un éxito tan enorme, que puede decirse de ella que es la novela más veces reimpresa en lo que va de siglo, habiendo sido llevada al cine cuatro veces y una a la escena por su paisano Linares Rivas. Sin apenas argumento —los estudios y amoríos de un rico estudiante madrileño en Santiago de Compostela—, lo que atrae en la novela es su *encanto de juventud,* el realismo sentimental de sus protagonistas y comparsas, la pintura magistral del ambiente compostelano y los naturalísimos diálogos, pletóricos de gracia, de humor y de melancolía. Menos logradas son sus restantes novelas: *Currito de la Cruz* —muy inferior

a *Las águilas,* de "Parmeno"—, *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* y *Arminda Moscoso.*

José Más (1885-¿1940?), nacido en Écija (Sevilla) y muerto en Madrid. Fue periodista y comisionista de comercio; costumbrista de mucho realismo y colorido, sin altisonancias ni rebuscamientos, con prosa natural y directa, entrevera con sabiduría la gracia y el dramatismo de Andalucía. Novelista de quilates, muy injustamente olvidado hoy. Obras: *La bruja, La estrella de la Giralda, Soledad, Por las aguas del río, La orgía, Hampa y miseria, Luna y sol de marisma, La locura de un erudito, Sacrificio, El rastrero...*

Mario Verdaguer (1886-1963), nació en Mahón (Menorca). Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona, periodista, crítico durante veinticinco años en "La Vanguardia", de Barcelona, magnífico traductor de Tomás Mann y de Papini, y de mucha cultura, posee una prosa brillante, cuajada de imágenes poéticas muy felices. Grande es su poder para evocar y para recoger la realidad circundante y vivificarla en *su mejor salsa humana.* Como contrapunto constante de sus novelas están el lirismo y la recóndita ternura. Y tan netos y atractivos como sus retratos de criaturas actuales son los de criaturas de otras épocas. Entre sus mejores obras cuentan: *La Isla de Oro* (1926), la mejor novela dedicada a Mallorca; *Piedras y viento,* la mejor novela dedicada a Menorca, en su pasado y en su presente; *El marido, la mujer y la sombra, El llanto de Venus, La mujer de los cuatro fantasmas, El intelectual y su carcoma,* para mi gusto, la más lograda y una de las mejores entre las contemporáneas, y *Un verano en Mallorca.*

Bartolomé Soler (1892), nacido en una masía próxima a Sabadell, a los dieciocho años emigró a América, recorriéndola de punta a punta. Ha desempeñado los más varios y distintos oficios y profesiones. Eterno viajero por los países más pintorescos, algunos de los cuales han servido de escenario para sus novelas. Durante algunos años fue actor. Como novelista, su fuerza, su crudeza, su intensidad temática, su estilo y su vocabulario, violentos y audaces, recuerdan a López Pinillos. También ha estrenado varias obras dramáticas. En 1927, su espléndida novela *Marcos Villarí* le alcanzó fama y categoría. En 1949, con su novela *Patapalo,* ganó el "Premio Ciudad de Barcelona". En 1960 logró un éxito grande con su novela *Los muertos no se cuentan.* Otras novelas: *Germán Padilla, Karú-Kinka, La llanura muerta* y *La vida encadenada.*

Tomás Borrás (1891) nació en Madrid. Director y fundador de periódicos, proclamado "periodista de Honor", fue crítico teatral durante muchos años, con alteza y entereza magistrales. Su maestro de literatura fue el gran Navarro Ledesma. Posiblemente —y sin discusión para mi gusto—, es el mejor cuentista de las actuales letras españolas, habiendo escrito cerca de mil cuentos y novelas cortas, y también autor teatral de muchos quilates y traductor de obras escénicas realmente admirables. Su inventiva es inagotable y siempre original. Su maestría técnica en el género narrativo no es fácilmente superable. Posee estilo peculiarísimo y vocabulario millonario —ya castizo o de su invención—, felicidad fecunda de imágenes y de paradojas, y una expresividad rotunda y garbosa que llega lo mismo al dramatismo más impresionante que a la ternura más entrañable. El mundo de sus cuentos es mágico e ilimitado, como el de los cuentistas más famosos de cualquier época y de cualquier país. Jamás el lema goethiano "poesía y verdad" podrá ser aplicado con mayor justicia que a la obra novelesca de Tomás Borrás. Obras: *La pared de tela de araña,* la mejor novela española sobre Marruecos; *Luna de enero y el amor primero,* con tema, figuras y vocabulario de la comarca salmantina de Ledesma; *La mujer de sal, Checas de Madrid, La sangre de las almas, Crimen perfecto, Pase usted, Fantasía, Polichinelita,* una de las mejores novelas para

muchachos; *La cajita de los asombros, Cuentos con cielo, Sueños con los ojos abiertos, Unos, otros y fantasmas,* y *Azul contra gris.*

II

EL TEATRO COSTUMBRISTA (1900-1936)

El teatro español del siglo XX heredó de su antecesor del siglo XIX estos tres legados: el melodrama enfático, casi truculento, de Echegaray y sus discípulos, ya bastante decaído gracias al drama realista y directo impuesto por Galdós; la comedia de costumbres —y de salón, con tesis y bastante discursiva—, iniciada por el injustamente olvidado Enrique Gaspar (1842-1902), enraizada con firmeza y *centrada* por Benavente (1866-1954); y el sainete tradicional, mantenido en "su salsa" por Tomás Luceño (1844-1931), Sinesio Delgado (1859-1928), Javier de Burgos Sarragoiti (1842-1902) y algunos otros, o entreverado con la música —en zarzuelas y en el llamado "género chico"—. Los tres legados —copiosísimos— fueron recibidos con gran júbilo por el heredero; y hay que reconocer que éste supo utilizarlo con fortuna y aun aumentar el valor de cada uno de ellos.

1. La comedia de costumbres

Repudiado por los gustos del público el teatro de Echegaray, y decidido el gusto de los amantes del género escénico por la comedia de costumbres —con o sin tesis, pero siempre fiel en reflejar los escenarios, ambientes, idiosincrasias y criaturas del momento—, el teatro impuesto por Benavente tuvo inmediatamente muchos y excelentes continuadores, ninguno de los cuales supo manumitirse por completo de la *escuela benaventina.* Debo señalar que durante la primera mitad de nuestro siglo han cuajado en España otros tres teatros que nada tienen que ver con la dictadura del autor de *Los intereses creados.* Y señalo así el *teatro de ideas,* con técnica "revolucionada", de Unamuno; el teatro "esperpéntico" o granguiñolesco de Valle Inclán, y uno que yo calificaría de *teatro aparte,* de técnica desquiciada, ideología funámbula y tendencia antitradicional: el de "Azorín", Gómez de la Serna y algún otro.

2. Costumbrismo muy localizado

Entre los años 1895 y 1920 triunfó un teatro de costumbres *no generales,* sino enraizadas en determinadas regiones o ciudades: costumbrismo andaluz, aragonés, catalán, matritense, etc. El netamente andaluz fue impuesto por los hermanos Álvarez Quintero y sus incontable seguidores; y el madrileño, por Carlos Arniches y sus también numerosos discípulos. Voy a referirme sólo al último, porque fue el más importante, con el andaluz, tratado en otra parte, y con el catalán; pero éste, por su idioma, debe quedar excluido del presente capítulo.

CARLOS ARNICHES (1866-1943) nació en Alicante y murió en Madrid; periodista, fue durante algún tiempo redactor de "La Vanguardia" de Barcelona. Muy joven aún se trasladó a Madrid, iniciando su fecunda y admirable labor teatral, que comprende cerca de trescientos títulos, de los cuales muy pocos son de él exclusivamente, pues Arniches trabajó con cerca de treinta colabo-

radores, entre los cuales estuvieron López Silva, Celso Lucio, Fernández-Shaw, García Álvarez, Estremera, Abati, Paso, Gonzalo Cantó, Renovales...

Caso curioso de Arniches: sin haber nacido en Madrid, se "madrileñizó" hasta el tuétano, y entendió el cuerpo y el alma de Madrid como pocos, incluidos los madrileños más inteligentes y sensibles. Muchos de sus sainetes son verdaderas pinturas del género costumbrista que nos asombra en Goya, Lucas y Alenza. Arniches ha llevado a escena como nadie el sentimentalismo, la sensiblería y el humor del pueblo madrileño bajo y medio, con gran riqueza de observación, que va desde lo hondamente psicológico, que es re-creación de tipos humanísimos, a la pintura fidelísima de los escenarios y de los ambientes.

En lo que ya no estoy de acuerdo es en la afirmación *canónica* de los críticos, y hasta de los madrileños, de que el modo —acento, fonética— de hablar de los personajes de Arniches sea el genuino de los madrileños. Nada más inexacto. Los madrileños —medios y bajos— no hablan como les hace hablar Arniches. Lo que sí es verdad es que Arniches inventó "timos", vocablos y voquibles, frases respingonas, *dejes* y rasgos de ingenio tan graciosos y tan pegadizos que los madrileños los aceptaron para intercalarlos en sus diálogos, a los que daban originalidad y "carácter". Ni más, ni menos. Según Cejador, "Arniches poseyó hondo conocimiento de los gustos del público y de los recursos y triquiñuelas teatrales. En esto fue maestro consumado; conoció el efecto escénico como nadie; poseyó el secreto de la invención teatral como ninguno, y así fue como triunfó ruidosamente y a menudo... Fueron acaso sus mejores obras sainetes puros, donde señorean lo pintoresco y lo cómico, lo artístico y el sentimiento popular, la risa espontánea y de buena ley". Y Valbuena Prat apostilla: "En su pequeño mundo está tan identificado con Madrid como Galdós en el inmenso suyo. De ahí su popularidad en su medio, en su *urbe*. Hasta el lenguaje, especie de jerga unas veces tomada del natural, otras inventada por el autor, y después adoptada por los personajes reales, da una nota peculiar a su teatro corto, curiosa como documento y como invención de vocabulario, aunque sea a veces en detrimento de la gramática triturada, y creación de confusionismo. Inventando o exagerando ha creado un estilo, en que los tipos arrancados de la realidad unas veces se escorzan en caricatura y otras inundan el orden lacrimoso de la sentimentalidad." Entre sus mejores obras figuran: *La fiesta de San Antón, Los aparecidos, El cabo primero, La cara de Dios, El santo de la Isidra, Los granujas, Los pícaros celos, El terrible Pérez, El pobre Valbuena, El perro chico, El iluso Cañizares, Los chicos de la escuela, Alma de Dios, El amigo Melquiades, Los guapos, La sobrina del cura, El chico de las Peñuelas, La casa de Quirós, Serafín "el Pinturero", La señorita de Trévelez, La venganza de la Petra, La noche de Reyes, Don Quintín "el Amargao", El agua del Manzanares, ¡Mecachis, qué guapo soy!, Es mi hombre, Las caciques, El señor Pepe "el Templao", El tropiezo de la Nati, Ángela María, Para ti es el mundo...*

Arniches fue el inventor de una modalidad escénica de mucha fortuna: la *tragedia grotesca*, que revela en él una profunda intuición dramática. En estas obras se mezclan lo patético directo con lo bufonescamente arbitrario, la emoción más aguda con la risa más nerviosa. El protagonista cómico de Arniches alcanza una grandeza humana no inferior a la del héroe. En las tragedias grotescas hay no poco de cuanto admiramos en las películas de Charlot, algunos dramas de Andreiev o los más agudos *pirandellismos*. En este género son obras sencillamente ejemplares *Es mi hombre, La señorita de Trévelez, La locura de don Juan, Que viene mi marido, La diosa ríe...*

Entre los muchos imitadores y discípulos de Arniches merecen recuerdo: Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo, madrileños, con *Margarita la Ta-*

nagra, El chico del cafetín, El brillo de los caireles, Las pecadoras y *Sole "la peletera"*; José María de Granada (su verdadero nombre, José María Martín López), con *El niño de oro, La guapa* y *La hija de Juan Simón;* Pilar Millán Astray, madrileña, con *Los amores de la Nati, La tonta del bote;* Francisco Ramos de Castro, madrileño, con *Más bueno que el pan, El concejal, Pare usted la jaca, amigo;* y Luis de Vargas, con *La de los claveles dobles, Seis pesetas, Las pobrecitas mujeres* y *El señorito Pepe.*

3. El "astracán"

De la comedia de costumbres deriva un género denominado *astracán,* del que fue inventor y cultivador máximo Pedro Muñoz Seca. ¿Qué es astracán? La desarticulación de los tipos, de los temas y de las situaciones, para de esta desarticulación extraer un motivo de regocijo. En el astracán es preciso admitir por bueno el planteamiento ilógico de un tema. Ya admitido, el resto llega en magia de la propia falta de lógica. Falta de lógica que se extiende a las acciones y reacciones de los personajes, al lenguaje, chistes, imágenes y paradojas. La esencia de la hilaridad que provoca la astracanada es el equívoco.

Pedro Muñoz Seca (1881-1936), nacido en el Puerto de Santa María y asesinado en Paracuellos de Jarama (Madrid), licenciado en Derecho y Filosofía y Letras, jefe superior de Administración, hombre bueno y caballero ejemplar. Y, sin posible discusión, el autor contemporáneo más fecundo (cerca de cuatrocientos títulos), el que más dinero ganó con sus obras y el que gozó de más popularidad entre 1915 y 1936. Jamás autor teatral alguno logró arrancar de los públicos tantas carcajadas. Fue hombre dotado excepcionalmente para el género y escribió muchas comedias y sainetes que no desmerecen de los de los mejores costumbristas de su tiempo: *La pluma verde, El roble de la Jarosa, El alfiler, La señorita Ángeles, El último pecado, El contrabandista, Doña María Coronel, El Condado de Mairena, Coba fina, El pecado de Agustín, El ardid...* Entre sus más famosas "astracanadas" cuentan: *La frescura de Lafuente, Fúcar XXI, Pastor y Borrego, El verdugo de Sevilla, El último Bravo, Los cuatro robinsones, El rayo, La venganza de don Mendo* —en verso con ripios, quizá su mejor obra, parodia ingeniosísima de las tragedias históricas—, *Un drama de Calderón, Los extremeños se tocan, Trampa y cartón, Bartolo tiene una flauta, La tela, Los chatos, Anacleto se divorcia, Cataplum, La Caraba, Soy un sinvergüenza, Los ilustres gañanes, La "Plasmatoria"*, etc.

Enrique García Álvarez (1872-1931) nació y murió en Madrid y fue colaborador de las principales revistas cómicas de España. Y, según frase de Arniches, su colaborador en muchas obras, "el manantial inagotable de la gracia gorda". Para muchos críticos, fue García Álvarez, y no Muñoz Seca, el inventor de la "astracanada". Sus chistes espontáneos, sus chascarros corrieron por el mundo de habla hispana, provocando el regocijo. Muy perezoso para el trabajo, le buscaban los autores del género cómico, en demanda de su colaboración, sólo para que salpimentase las obras de chistes y retruécanos y situaciones provocadores seguros de la hilaridad. Con los rasgos de ingenio y los chistes de García Álvarez podrían nutrirse varios libros copiosos. Entre sus obras que se hicieron "centenarias" cuenta: *Los rancheros, Los niños llorones, El método Gorriz, El trust de los tenorios, La tragedia de Laviña o el que no come la diña, El puesto de "antiquités" de Baldomero Pagés, Larrea y Lamata, Calixta la prestamista, El pollo Tejada...* Y colaboró con Arniches y con Muñoz Seca en muchas de las obras que hemos enumerado al referirnos a ellos: *El terrible Pérez, El perro chico. Gente menuda, El verdugo de Sevilla, La frescura de Lafuente, Fúcar XXI, Los cuatro robinsones,* etc.

BIBLIOGRAFIA

LA NOVELA REALISTA

1. Bibliografía general

Entrambasaguas, Joaquín de, *Las mejores novelas contemporáneas,* 8 vols. (Barcelona, 1957-1962). Las introducciones de los volúmenes forman una completísima historia de la novela española contemporánea, y contienen una bibliografía exhaustiva y ordenada, no sólo general, sino igualmente de cada uno de los novelistas. Obra de imprescindible consulta, difícilmente mejorable.

Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana,* t. IX-XIV (Madrid, 1919-1922).

Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la Literatura Española, t. III,* 7.ª ed., Ed. G. Gili (Barcelona, 1964).

Hurtado, Juan; González Palencia, Ángel, *Historia de la Literatura Española* (Madrid, 1949), sexta edición, muy corregida; importante más por la bibliografía que por el texto, muy incompleto y parcial.

González Blanco, Andrés, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestro días,* Jubera (Madrid, 1909).

Cansinos-Asséns, Rafael, *La nueva literatura, I. Los hermes. Los epígonos* (Madrid, 1916); *II. Las escuelas literarias* (Madrid, 1916); *III. La evolución de la poesía* (Madrid, 1927); *IV. La evolución de la novela* (Madrid, 1927).

Ídem, *Poetas y prosistas del Novecientos* (Madrid, 1919).

Cassou, Jean, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine* (París, 1929).

Gómez de Baquero, Eduardo ("Andrenio"), *Novelas y novelistas,* Ed. Mundo Latino (Madrid, 1918).

González Ruiz, Nicolás, *La literatura española (Siglo XX),* Editora Nacional (Madrid, 1943).

Sainz de Robles, Federico Carlos, *La novela española en el siglo XX,* Ed. Pegaso (Madrid, 1957). Ídem, *La vida literaria española 1898-1936* (primer período, 1898-1907), en "La Estafeta Literaria", núms. 95 (11 de mayo de 1957)-103 (6 de julio de 1957). Ídem, *Diccionario de la Literatura,* t. I-II, 4.ª ed., Ed. Aguilar (Madrid, 1964), con abundantísima bibliografía general y particular.

Salinas, Pedro, *La literatura española en el siglo XX* (Méjico, 1941).

Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea,* 2.ª ed., Ed. Guadarrama (Madrid, 1957).

Serrano Poncela, S., *La novela española contemporánea.* Puerto Rico, "La Torre", 1953.

Barja, César, *Libros y autores modernos* (Los Ángeles, 1953). Ídem, *Libros y autores contemporáneos,* V. Suárez (Madrid, 1953).

Pérez Minick, D., *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX,* Ed. Guadarrama (Madrid, 1957).

Arco, J. del, *Novelistas españoles contemporáneos* (Madrid-Burgos, 1944).

Sarrailh, J., *Prosateurs espagnols contemporains* (París, 1927).

Bell, A. F. G., *Contemporary Spanish Literature* (Nueva York, 1926).

Chabás, Juan, *Historia de la Literatura Española,* 3.ª ed. (La Habana, 1950).

Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* Espasa-Calpe (Madrid, 1951).

Fernández Almagro, Melchor, *Esquema de la novela española contemporánea,* en "Clavileño", 5 (1950).

Nora, Eugenio, G., *La novela española contemporánea,* t. I, Ed. Gredos (Madrid 1959).

Díez-Echarri, Emiliano; Roca Franquesa, J. M., *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana,* Ed. Aguilar (Madrid, 1960).

2. Bibliografía particular

Sobre Felipe Trigo, Abril, Manuel, *Felipe Trigo: exposición y glosa de su vida. Su filosofía. Su moral. Su arte. Su estilo,* Renacimiento (Madrid, 1917). Peseux-Richard, H., *Un romancier espagnol: Felipe Trigo,* en "Revue Hispanique", t. XXVIII.

Sobre Eduardo Zamacois, Sainz de Robles, Federico Carlos, *Estudio* al frente de las *Novelas Escogidas* de Zamacois, Ed. Ahr (Barcelona, 1958). Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía en *Las mejores novelas contemporáneas,* t. VI, Ed. Planeta (Barcelona, 1960).

Sobre Concha Espina, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el t. IV de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1959). Cansinos-Asséns, Rafael, *Literaturas del Norte: Concha Espina* (Madrid, 1924). Rosenberg, Miliard, *Concha Espina* (Los Ángeles, 1927). Laconi, Fría, *Concha Espina y sus críticos* (Toulouse, 1929). Maza, Josefina de la, *Vida de mi madre, Concha Espina,* Ed. Marfil (Alcoy, 1957). Behn, Irene, *La obra de Concha Espina,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", (Madrid, 1942). Romo Arregui, Josefina, *Bibliografía de Concha Espina,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea (1942). Boussagnol, M., *Mme. Concha Espina,* en "Bulletin Hispanique", t. XXV y XXVII. Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1959, t. I.

Sobre Ricardo León, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en *Las mejores novelas contemporáneas,* t. IV, Ed. Planeta (Barcelona, 1959). Casares, Julio, *Crítica profana* (Madrid, 1916), págs. 245-348. Maura, Antonio, *Discurso* de contestación al pronunciado por R. León para su ingreso en la Real Academia de la Lengua (Madrid, 1915). Julia Martínez, Eduardo, *Bibliografía de Ricardo León,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 11-12 (Madrid, 1943). Cansinos-Asséns, Rafael, *Poetas y prosistas del Novecientos* (Madrid, 1917). Torre, José María G. de la, *Ricardo León* (Almería, 1939). Romo Arregui, Josefina, *Bibliografía de Ricardo León,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 11-12 (Madrid, 1942). Gómez de Baquero, Eduardo ("Andrenio"), *Las novelas de Ricardo León,* en *Novelas y novelistas.* Ed. Calleja (Madrid, 1918). Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1959, t. II.

Sobre Wenceslao Fernández-Flórez, Casares, Julio, *Crítica efímera,* t. II (Madrid, 1919). Pillepich, P., *Scrittori spagnoli: Wenceslao Fernández-Flórez,* en "Colombo", IV (1929). Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1959, t. II.

Sobre Alberto Insúa, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en *Las mejores novelas contemporáneas,* t. VI, Ed. Planeta (Barcelona, 1960). Sainz de Robles, Federico Carlos, *Estudio,* en *Novelas Escogidas* de A. Insúa, Ed. Ahr (Barcelona, 1959). Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea,* Madrid Gredos, 1959, t. II.

Sobre Eugenio Noel, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en *Las mejores novelas contemporáneas,* t. VI, Ed. Planeta (Barcelona, 1961). Carmona Nenclares, *Eugenio Noel* (Madrid, 1933). Caba, Pedro, *Eugenio Noel, Novela de la vida de un hombre intenso* (Barcelona, 1949). Gómez de la Serna, Ramón, *Eugenio Noel,* en *Retratos Contemporáneos* (Buenos Aires, 1941).

Sobre José Francés, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el tomo IV de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1959).

Sobre José Mas, Cansinos-Asséns, Rafael, *Las novelas sevillanas de José Mas* (Madrid, 1922). Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el tomo V de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1959).

Sobre Pedro Mata, Alejandro Pérez Lugin y Francisco Camba, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudios y bibliografía exhaustiva en el tomo V de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1959).

Sobre Tomás Borrás, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el tomo VI de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1960). Sainz de Robles, Federico Carlos, *La novela corta en España,* 2.ª ed., Ed. Aguilar (Madrid, 1959).

Sobre Bartolomé Soler, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el tomo VII de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1961).

Sobre Mario Verdaguer, Entrambasaguas, Joaquín de, Estudio y bibliografía exhaustiva en el tomo VIII de *Las mejores novelas contemporáneas,* Ed. Planeta (Barcelona, 1961). Sainz de Robles, Federico Carlos, Estudio al frente de la edición homenaje de la novela *Piedras y viento* de M. Verdaguer (Mahón, 1959).

La novela corta

Para la "Novela Corta" en España, Sainz de Robles, Federico Carlos, Estudios y antología en *La Novela Corta Española,* 2.ª ed., Ed. Aguilar (Madrid, 1959).

II. *TEATRO COSTUMBRISTA*

(1900 - 1939)

1. Bibliografía general

Valbuena Prat, Ángel, *Historia del teatro español,* Ed. Nogués (Barcelona, 1956). Ídem, *El teatro moderno en España,* Ed. Partenón (Zaragoza, 1944).

Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* Espasa-Calpe (Madrid, 1951).

Bueno, Manuel, *Teatro español contemporáneo,* Ed. Renacimiento (Madrid, 1909).

González Blanco, Andrés, *Los dramaturgos españoles contemporáneos,* Ed. Cervantes (Valencia, 1916).

Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo,* Ed. Guadarrama (Madrid, 1957).

2. Bibliografía particular

Sobre Carlos Arniches, Pérez de Ayala, Ramón, *Las Máscaras,* t. II, Ed. Renacimiento (Madrid, 1924). Cardenal Iracheta, Manuel, *Carlos Arniches al sesgo,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 9-10 (Madrid, 1943). Marqueríe, Alfredo, *Sobre la vida y la obra de don Carlos Arniches,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 9-10 (Madrid, 1943). Portillo, Eduardo M., Prólogo a las *Obras Escogidas* de C. Arniches, 4 vols., Ed. Aguilar (Madrid, 1948). Romo Arregui, Josefina, *Bibliografía de Carlos Arniches,* en "Cuadernos de Literatura Contemporánea", 9-10 (Madrid, 1943). Ramos, Vicente, *Carlos Arniches. Vida y obras,* Madrid, 1965.

Sobre Pedro Muñoz Seca, Montero Alonso, José, *Pedro Muñoz Seca* (Madrid, 1940).

Textos

La novela realista

Felipe Trigo, *Obras completas,* 20 vols., Ed. Renacimiento (Madrid, 1915-1925).

Eduardo Zamacois, *Obras completas,* 15 vols., Ed. Renacimiento (Madrid, 1916-1923). *Obras escogidas,* Ed. Ahr (Barcelona, 1958).

Concha Espina, *Obras completas,* 2 vols., Ed. Fax, varias ediciones (Madrid).

Ricardo León, *Obras completas,* Biblioteca Nueva, varias ediciones (Madrid).

Wenceslao Fernández-Flórez, *Obras completas,* 9 vols., Ed. Aguilar (Madrid).

Alberto Insúa, *Obras escogidas,* Ed. Ahr (Barcelona, 1958).

Salvador González Anaya, *Obras completas,* Biblioteca Nueva (Madrid).

Alejandro Pérez Lugín, *Obras completas,* Ed. Fax (Madrid).

La novela corta

En las diferentes coleciones —muy difíciles de encontrar— de *El Cuento Semanal* (1907-1912), *Los Contemporáneos* (1909-1927), *El Libro Popular* (1912-1915), *La Novela de Bolsillo* (1914-1917), *La Novela Corta* (1916-1923), *La Novela de Hoy* (1922-1930), *La Novela Semanal* (1921-1926), *Nuestra Novela, El cuento popular, La novela de la noche, La novela mundial* (1926), *La novela para todos, La novela del jueves, La novela del sábado, Los novelistas, La novela quincenal* y otras varias colecciones de menos importancia, con más de cuatro mil títulos.

Sainz de Robles, Federico Carlos, *Historia y antología de la novela corta española,* 2.ª ed., Ed. Aguilar (Madrid, 1959), 2.000 páginas con 80 obras.

El teatro costumbrista

Carlos Arniches, *Obras escogidas,* 4 vols., Ed. Aguilar (Madrid, 1947), contiene sus obras sin colaborador.

Pedro Muñoz Seca, *Obras completas,* 6 vols., Ed. Fax (Madrid, 1945-1949).

Las obras de los restantes autores fueron impresas por la Sociedad de Autores de España, y también se encuentran en colecciones —muy difíciles de hallar—: *El Teatro, La Farsa, Comedias, La Escena,* etc., todas aparecidas en Madrid entre 1912 y 1931.

LA GENERACION POETICA DEL 27

por

LUIS FELIPE VIVANCO

I. LOS ORÍGENES

La etapa madrileña de Juan Ramón Jiménez

Los orígenes de la generación del 27 hay que buscarlos en la obra de Juan Ramón Jiménez. No sólo en su obra de creación, en verso y en prosa, sino también en su obra de crítica. Y no sólo por la influencia mayor o menor que puede haber tenido sobre cada uno de los jóvenes poetas de entonces, sino, principalmente, por el nuevo clima de arranque o planteamiento lírico que ha hecho posible con su palabra. Este concepto de posibilidad me parece al mismo tiempo más amplio y más preciso que el de influencia. Y también más decisivo, ya que se refiere a la realidad misma de la obra, y no a la subjetividad del autor. La posibilidad de nuevo planteamiento es la que da independencia o autonomía a la nueva personalidad. Juan Ramón ha sido entre nosotros el principal debelador positivo —o desde dentro— del Modernismo. No lo ataca aparatosamente desde fuera, como los ultraístas, con manifiestos y actitudes de barricada, sino lo supera, sencillamente, con su obra, y lo deja detrás, ya inservible, lo mismo en su temática que en su métrica. Claro es que, al par de él, y aún después de él, va a seguir habiendo en España, y no sólo en América, poetas modernistas más o menos evolucionados en su palabra —los "temas" modernistas se acaban antes que sus metros o versificación—, pero también van a ser posibles los planteamientos independientes de algunos poetas jóvenes que, con el tiempo, van a integrar la llamada generación del 27.

La *Segunda Antología Poética* de Juan Ramón Jiménez —primera accesible a un público extenso, aunque esté dedicada: *A la minoría, siempre*— comprende poesías escritas a lo largo de veinte años, entre 1898 y 1918, fue entregada por el poeta para su confección material en diciembre de 1919 y apareció, casi tres años después, en octubre de 1922. Durante estos tres años, es decir, mientras la *Segunda Antología* estaba en prensa, publican sus primeros libros algunos poetas del 27. En 1920 ha aparecido, en edición limitada, el *Romancero de la novia,* de Gerardo Diego, y en 1922 sale su libro, ya creacionista, *Imagen.* En 1921 publican García Lorca su *Libro de poemas* y Dámaso Alonso sus *Poemas puros, poemillas de la ciudad.* Otros poetas importantes y anteriores

al 27, como Moreno Villa y León Felipe —Basterra también es anterior, pero de palabra menos evolucionada y publicación más tardía—, nos han dado ya una parte considerable de su obra. El primero con *Garba* (1913), *El pasajero* (1914), *Evoluciones* (1918); el segundo con su primer libro de *Versos y oraciones del caminante* (1920). No voy a entrar ahora en el significado y valoración de estos libros; me interesaba citarlos para situar la fecha de aparición de la *Segunda Antología,* anterior, por su contenido, a todos ellos, con excepción de los de Moreno Villa.

Cuando empiezan a escribir y publicar los del 27, Juan Ramón ya está viviendo con plenitud o intensidad la etapa madrileña de su obra, que va a durar más de veinte años. Esta etapa, comparada con las anteriores, tiene características especiales que yo no voy a estudiar aquí más que en la medida en que facilitan la comprensión del nuevo clima de arranque que hace posible con su palabra. ¿Cuáles son estas características diferenciales, con las que va a preceder y, al mismo tiempo, acompañar los primeros pasos de la generación del 27? Es posible que haya más, pero aquí y ahora no me interesan más que dos: lo que podríamos llamar la irrupción de su *imaginación crítica* dentro de su imaginación creadora, y, como consecuencia de esto, el paso de la publicación en libro a la publicación en revista. Desde un primer momento, creo yo, el joven Juan Ramón ha tenido imaginación crítica privilegiada, pero durante estos años madrileños la perfecciona e independiza, y, sobre todo, le da forma y estilo poéticos —a la manera de Eugenio d'Ors en sus *Glosas*— y a través de éstos va a conseguir su máxima vigencia entre los jóvenes. Desde las notas iniciales y finales a la *Segunda Antología,* Juan Ramón empieza a publicar lo que él mismo ha llamado su *ideología lírica,* unas veces en entregas independientes, y otras, como en la sección titulada *Disciplina y oasis,* que publicaba en *Índice,* o en *Colina del alto chopo* (publicado en 1923, en el segundo número de la recién nacida *Revista de Occidente),* mezclada con poemas en verso y en prosa. En este caso, las dos prosas, la de creación y la de crítica, aún alternan separadas, pero en un libro como *Españoles de tres mundos* —escrito en su mayor parte en Madrid, durante estos años, aunque publicado mucho después— el poeta va a fundir en una sola, con resultado sorprendente, sus dos imaginaciones.

Por otra parte, después de su *Segunda Antología,* Juan Ramón sólo publica un par de libros de verso, *Poesía* y *Belleza,* los dos en 1923, y los dos en la misma línea de *Eternidades* y *Piedra y cielo.* Quiero decir que insisten en la misma actitud contemplativa de mundo aparte, incluso en los mismos temas, que los dos últimos libros incluidos en la *Antología.* A partir de esta fecha empieza su fecundo descontento de sí y su cansancio del nombre, así como la revisión crítica de su obra anterior. Empiezan también los planes de publicación de su obra completa. Entonces se pasa, por así decirlo, al nuevo tipo de comunicación con su público, con su *inmensa minoría,* que representa la revista. En primer lugar va a publicar los cuatro números de *Índice,* de los que me ocupo más adelante, abiertos a una colaboración a un tiempo amplia y escogida. Después, a partir del año 25, empieza a darnos la continuación de su obra en entregas dedicadas exclusivamente a ella —*Unidad* (1925), *Obra en marcha* (1928), *Sucesión* (1932), *Presente* (1933) y, a partir de esta fecha, *Hojas*—, que alternan con otras donde recoge la obra de los jóvenes poetas: *Sí* (1925) y *Ley* (1927). No puedo entrar en el estudio detallado de lo que significa esta nueva forma de comunicación, más provisional, más ágil y ligera que el libro, dentro de la totalidad de su obra. El poeta la aprovecha, como indicaba antes, para la revisión o recreación de todo lo suyo anterior, pero también añade nuevos poemas que, con el tiempo, se van a convertir en el

libro titulado *La estación total con las canciones de la nueva luz.* En este libro, Juan Ramón ha reaccionado ya frente a la nueva generación del 27, y por eso podemos decir que, si bien su obra hace posible el clima de arranque de ésta, los planteamientos de los nuevos poetas van a hacer posible, a su vez, un libro como *La estación total.*

El movimiento ultraísta

Con la aparición de su *Segunda Antología poética,* en 1922, y los poemas finales de esta *Antología,* en que su poesía, para serlo todo, se encierra y se consume en sí misma *(poeta: creador oculto de un astro no aplaudido),* con su incorporación a través de su imaginación crítica a lo que podríamos llamar la inteligencia rectora de la época —con Unamuno, Ortega y D'Ors a la cabeza, ya que la contribución de Machado en este terreno es más tardía—, y con su extraordinaria actividad de editor de revistas o entregas de poesía propia y ajena, Juan Ramón interviene de una manera decisiva en los orígenes del 27. Pero, además de en su obra, estos orígenes debemos buscarlos en algo que va a ser lo más opuesto a ella, es decir, en el movimiento ultraísta. El mismo Juan Ramón lo reconoce así en su libro póstumo sobre el Modernismo [1]. "*Pronto surgió el ultraísmo, otra reacción como la mía contra lo más manoseado del modernismo.*" Otra reacción como la suya, pero de muy distintos significación y alcance. Todo lo que la obra de Juan Ramón tiene de fatal evolución interna de una palabra que ha empezado siendo modernista para llegar a ser lo que podríamos llamar *sensualista-hermética,* el ultraísmo lo va a tener de revolución artificial externa, sin suficiente arraigo o fundación en la palabra. El ultraísmo ha producido unos pocos libros de poesía, más interesantes hoy día que importantes, pero donde adquiere toda su pasajera eficacia es en las revistas. La más vieja, todavía de transición, es *Grecia,* que se publica en Sevilla desde el año 18, con Isaac del Vando Villar como director y Adriano del Valle como redactor-jefe. Pero la más escandalosa, combativa y eficiente va a ser la madrileña *Vltra,* que aparece en enero de 1921.

En *Vltra,* típica publicación de vanguardia, se siguen las huellas del ya lejano futurismo italiano y del más reciente dadaísmo franco-suizo, aunque su promoción se deba al paso por Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro. *Vltra* se presenta como revista de Poesía, Crítica y Arte, y desde el primer número nos advierte que no tiene director, sino que se rige por un comité directivo anónimo. Hoy día podemos decir que se regía —también en el extremo opuesto de lo de J. R. J.— por un *nosotros,* en vez de por un *yo.* Uno de sus principales inspiradores, Guillermo de Torre, nos habla de *Dadá* y se escribe con Tristán Tzara. En sus distintos números se insertan anónimas declaraciones de principio como las siguientes: "*Nuestro movimiento es superior a la mentalidad de hoy y esa incomprensión es nuestro orgullo*" (núm. 2); "*El ultraísmo es la Capital de la literatura española. Muchos poetas provincianos se han perdido en su Puerta del Sol*" (núm. 3); "*Los poemas ultraístas se confeccionan arrojando las palabras al azar sobre la plenitud cósmica*" (número 10); "*La palabra, libre; el pensamiento, sin bridas. Una forma fecunda, suelta y desbordante. Todo esto y mucho más es el ultraísmo*" (núm. 13). Se podrían allegar más textos, pero los poemas ultraístas, confeccionados casi exclusivamente con imágenes volanderas y hasta volatineras, se van a parecer desesperadamente unos a otros. Así triunfa el nosotros, el trabajo de equipo, sobre la afirmación de cada personalidad aislada. También podemos incluir entre las declaraciones de principio estos versos de la *Balada del ultra,* firmada

por el entonces joven poeta sevillano Rafael Lasso de la Vega, más adelante marqués de Villanova:

Canta el esfuerzo: ¿adónde vamos?
Fábricas, laboratorios, ¿qué significan?
Nadie te comprende, Hombre excelso, pies ligeros.
Ultraísmo: alegría de ser poeta.

Sí, el ultraísmo es alegría de ser poeta de pies ligeros —como el Aquiles de la *Iliada*— dentro de la moderna civilización técnica. Los nombres de otros responsables o colaboradores de la revista, además de los que ya he citado, son los siguientes: Rafael Cansinos Asséns, Mauricio Bacarisse, J. Rivas Panedo, Pedro Garfias, el argentino Jorge Luis Borges, Gerardo Diego, César A. Comet, los hermanos Rello, José de Ciria Escalante, Manuel Abril, López Parra, Tomás Luque, Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle, Rogelio Buendía, Luis Inglot, Eliodoro Puche, "Luciano de San Saor" (que era una mujer, la poetisa Lucía Sánchez Saornil), Humberto Rivas... Este último, que era el director efectivo de la revista, publica en el número 3 un poema titulado *Ki-Ki-Ri-Kí*, dedicado irrespetuosamente a la Real Academia Española. Hoy día, ese ki-ki-ri-kí y el ultraísmo han pasado, y la Academia continúa siendo inmortal. Un poema de Cansinos Asséns se llama *Mujeres y locomotoras*, y en el número penúltimo —que es el 23— aparece por primera vez, también con una prosa poemática, la firma del que ha llegado a ser el primer director de cine español: Luis Buñuel. Antes han aparecido, entre otras, las de César González Ruano y Juan Chabás.

Manuel Abril se ocupa de Barradas, a propósito del retrato que éste ha hecho de Catalina Bárcena, y que la revista reproduce, pero el principal teorizador de arte es el pintor polaco Wladislaw Jahl, que, además de otros trabajos e ilustraciones, publica en el número 13 un excelente ensayo sobre arte rupestre. La revista, por tanto, no nace vuelta de espaldas al mundo de la plástica, también en efervescencia. Tampoco nace confinada en sí misma, en sus límites de papel y tinta. Los ultraístas, además de en sus páginas, se afirman en más o menos resonantes actos públicos y a través de polémicas con otras revistas, tal vez más serias, aunque más estacionarias. Entre los primeros podemos citar la velada de Parisiana, en enero de 1922, con la intervención de Mauricio Bacarisse, que es como el bautismo de fuego de aquellos jóvenes ultras; el banquete al pintor polaco Paskiewicz, en el que se improvisa un poema colectivo, escribiendo cada comensal un verso sin ver los que han escrito los anteriores; o el brindis de Ortega y Gasset en Pombo, que reproduzco más adelante, y, ya a comienzos del 22, la conferencia en el Ateneo del poeta Vicente Huidobro, en la que abomina de *Dadá* y exalta, en cambio, la figura del gran Apollinaire, fallecido en noviembre del 18, y del que ya habían aparecido en *Vltra* algunos poemas, traducidos por Ciria Escalante. Las polémicas han sido discrepando de lo que escriben sobre ultraísmo Rivas Cherif o Antón del Olmet en *La pluma*, u opinando sobre la poesía de Gabriel y Galán, también fallecido, del que dicen que se merece una estatua, ¡y que sea de Benlliure! Esto se dice en una sección de notas críticas titulada *Vigía* y donde aparece la firma de Pérez-Doménech.

En algunos números, la revista nos informa de que tiene corresponsales en París, Cracovia, Buenos Aires, Praga. En enero del 22 sale una réplica suya en Buenos Aires, titulada *Prisma*, con su combativa proclama al frente, firmada por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, E. González Lanuza y Guillermo de Torre, que *Vltra* reproduce. En las páginas de *Vltra* se anuncian, además de las principales casas editoriales madrileñas —Mundo Latino, Biblioteca Nueva,

Caro Raggio, Calpe, Renacimiento—, el Palace Hotel y el Real Cinema, obra reciente, este último, muy atrevida y discutida, del arquitecto don Teodoro de Anasagasti, y, según el anuncio, "*el mejor y el más elegante de Europa*".

¿Y los poetas del 27? Colaboran asiduamente en las páginas de la revista Adriano del Valle y Gerardo Diego. Éste, además de con poemas creacionistas que va a incorporar a su libro *Imagen*, con prosa crítica titulada *Intencionario*. También colaboran otros dos poetas que podemos incluir en la generación: el onubense Rogelio Buendía y el cordobés Pedro Garfias. De este último es el poema titulado *Silencio*, y dedicado a Wladislaw Jahl:

Por la montaña arriba
el día
hormiga blanca.
En el silencio
cantan los pájaros huérfanos.
Y entre mis manos tiembla tu recuerdo.
Calla.
Sobre el paisaje desnudo
El silencio se extiende como una página.

Éste es el imaginismo típico —y tópico— del momento, con una última gota o lágrima de ternura sentimental, que hoy día es casi lo único que nos interesa: *entre mis manos tiembla tu recuerdo*. Es la misma gota que encontramos en el libro *Imagen*, de Diego —*En mi hombro se ha posado el sueño / y es del mismo temblor que sus cabellos*—, o en este otro poema de Adriano del Valle que viene en el número 3 de la revista:

NAUFRAGIO

Siglo
Milenio
instante
Cuántos después y antes
Cuántos barcos y luces cruzaron lo distante.
del mar
Mar
Mar de palabra clara
Mar de mirada grave
que al viento das la cara
y el hombro blanco al ave
Siglo
Milenio
instante
Tú y yo
Los dos
unidos
a dos
interrogantes[1]

Ramón y el brindis de Ortega

Casi desde el primer momento de *Vltra*, el gran Ramón Gómez de la Serna, o sencillamente RAMÓN, como se decía y escribía entonces, se incorpora a sus páginas. A RAMÓN le encantan los *ismos* y ser un *ismo* él mismo: *ramonismo*. Ultraísmo y ramonismo marchan juntos durante algunos meses; después, el ultraísmo se acaba, y el ramonismo, no. Sigue RAMÓN, como van a seguir Gerardo o Adriano, que no han hecho más que empezar. En diciembre de 1921, RAMÓN y los ultraístas cenan juntos en la Sagrada Cripta de Pombo, y en esta cena el "joven meditador", José Ortega y Gasset, pronuncia el siguiente brindis, que recoge el número 20 de la revista:

"Pues bien, amigos míos, yo creo que, al menos en poesía, son ustedes la última generación liberal, y, esta Sagrada Cripta donde se alojan, la última barricada. Han derribado ustedes los postreros, casi impalpables, reductos de la tradición literaria, y ante ustedes vuelve la tierra estética a ser rasa y desierta...

"Más allá me parece estar viendo otros hombres más jóvenes aún que ustedes, una próxima generación, en quien un nuevo sentido de la vida nada liberal comenzará a pulsar. Amantes de las jerarquías, de las disciplinas, de las normas, comenzarán a juntar las piedras nobles para erigir una nueva tradición y alzar una futura Bastilla...

"¡Brindo, pues, por Pombo, único grito del presente y última barricada!"

Con estas palabras proféticas, Ortega se da cuenta de lo que significa, románticamente, el grito de los ultraístas, y anuncia la llegada de los del 27. Para encontrar la nueva tradición de que nos habla tenemos que pasar de las páginas de *Vltra* a las de *Índice*, que se estaba publicando al mismo tiempo. *Vltra* despeja el terreno y hace tabla rasa, *Índice* se opone a un falso tradicionalismo sin vida y sin verdadero conocimiento de la tradición, pero se opone con su sentido vivo y ampliado de lo tradicional con posibilidades de futuro.

La revista *Horizonte*

Pero antes de pasar a *Índice* voy a ocuparme un momento de otra revista ultraísta que aparece en Madrid, en noviembre de 1922, y se llama *Horizonte*. Va a ser más moderada y menos de grupo cerrado que *Vltra*, y van a colaborar en ella, además de RAMÓN, Eugenio d'Ors y Antonio Machado. Este último publica en el número 4 dos poemas: *Bodas de Francisco Romero* y *Canción de despedida*, no incluido, este último, en las poesías completas. Antes, en el número 3, aparece Rafael Alberti con tres poemas que en realidad son ya tres canciones, aunque ultraístas, en vez de gilvicentinas, y, por lo tanto, anteriores a su *Marinero en tierra;* la primera dice así:

Descalzo de las cosas
¡qué polo sur el del alma!

Torre de los luceros
¿qué telegrama herido
de gritos lleva el viento?

Al corazón del mundo lo han matado
las flechas de los nuevos flecheros

Y el eco deshilvana
la bobina sonora de todas las campanas.

Aunque las imágenes y el ritmo, la falta de puntuación y la disposición tipográfica sean ultraístas, en el aire, fresco y abierto, en el tono de protesta y el acento dramático hay anticipos del mejor Alberti.

Dirigen *Horizonte* dos de los más asiduos mantenedores de *Vltra:* Pedro Garfias y Rivas Panedas, hermano del otro Rivas, Humberto. Siguen escribiendo en ella Diego, Abril, Bacarisse, Del Valle, Chabás, Luque, Jahl, Paskiewicz (con un ensayo sobre Picasso), Buñuel (con una prosa titulada *Suburbios)*, y aparecen en sus páginas firmas de otros poetas y escritores que no han colaborado en *Vltra*, pero sí en *Grecia* o *Índice:* Moreno Villa y Antonio Espina —que ha publicado ya un libro de versos, *Umbral* (1918), y otro de prosa, *Divagaciones, desdén* (1920)—, Eugenio Montes, que da un anticipo de su *Estética de la muñeira*, y Antonio Marichalar. Además de Alberti, publican

poemas Dámaso Alonso y Federico García Lorca. Este último nada menos que su *Baladilla de los tres ríos*, que es la que abre su *Poema del cante hondo*, no publicado como libro hasta mucho más tarde. También en el número 4 de la revista viene una reseña del estreno en Granada de su *Cristobita*, con música de Falla y decorados de Hermenegildo Sanz.

La revista *Índice*

Volvemos a la obra y la imaginación crítica de Juan Ramón Jiménez. Y también a su exigencia de calidad plástica en la tipografía, en las diferentes clases de papel, en la composición de cubierta y portada y de cada una de las páginas, con los distintos tipos de letra en los titulares y en el texto, es decir, en todos los detalles de la confección material y la impresión de la revista. Se ve que ésta, *Índice*, ha sido cuidada hasta el límite por su director, como más adelante *Litoral*, de Málaga, por Altolaguirre, o *Cruz y Raya*, por Bergamín. Juan Ramón necesita extremar su vigilancia crítica en todos los órdenes. Juan Ramón, en este momento, se impone por el sentido creador de su crítica. Si se muestra exigente en la presentación exterior de la revista, también, desde el punto de vista de la interior, o del contenido, se muestra tan exigente, por lo menos, lo mismo en lo que se refiere a la calidad poética y literaria que a la altura intelectual. En este sentido podemos considerar a *Índice* como el precedente inmediato de la *Revista de Occidente*, que no sale hasta julio del 23. Con *Índice* se afirma una época de plenitud de espíritu en la cultura española, ya que la renovación de las ideas se integra en la de las formas, siempre, creo yo, más viva y decisiva. En *Índice*, aunque predomine lo literario, se atiende a lo intelectual; en la nueva *Revista de Occidente* va a predominar lo intelectual y científico, pero sin dar de lado a lo literario.

Los tres primeros números de *Índice* los hacen juntos, si no estoy mal informado de palabra, Alfonso Reyes, Enrique Díez Canedo y Juan Ramón Jiménez, que es el que se ocupa de la confección material. El cuarto —y el quinto, que no llegó a salir, pero quedó compuesto— los hace ya solo Juan Ramón. En el cuarto número, la indicación *Revista mensual* se convierte en *Revista de definición y concordia*. Y para subrayar lo de la concordia, el emblema o exlibris de este número, así como de los libros que formarán más adelante la *Biblioteca de Índice*, va a ser un dibujo a línea que representa un cordial apretón de manos.

La firma del mejicano Alfonso Reyes no va a faltar en ninguno de los cuatro números de la revista, y su libro, *Visión de Anáhuac*, va a inaugurar sus ediciones. También Díez Canedo lleva una sección fija de crítica, titulada *Tópicos*, en la que nos informa de la vida literaria fuera de España. Juan Ramón, por su parte, publica en todos los números su obra de creación y de crítica, con un título bien significativo: *Disciplina y oasis*. El oasis es la poesía, y la disciplina la crítica interna inseparable de ella. Esto de que la crítica sea inseparable del posible vuelo de la creación poética va a ser decisivo, por influencia suya, en los poetas del 27, y de manera más acusada en Salinas y Guillén. Pero se trata de una exigencia general del momento, que empieza a imponerse en todas las actividades del espíritu, desde la filología con Menéndez Pidal y sus primeros discípulos, hasta la música con Falla. Juan Ramón llama, además, a sus entregas de *Índice* "anticipaciones a mi obra", y las agrupa en diferentes secciones. Algunos de los títulos de éstas han perdurado, otros han desaparecido con el tiempo: *Fuego y sentimiento, Auroras de Moguer, Madrid posible e imposible, La obra, Hijo de la alegría, Unidad...*

Desde su primer número colaboran en *Índice* Ortega y Gasset con su *Esquema de Salomé* y Azorín con un *Diálogo entre un rico y un pobre;* Luis de Zulueta, que hace una semblanza del doctor Simarro, recientemente fallecido; Ramón Gómez de la Serna, con su visión de Cadalso de los Vidrios, que incorporará más adelante a uno de sus mejores libros: *El alba y otras cosas;* Pérez de Ayala, con un *Coloquio entre la Parábola y la Hipérbole;* Manuel Machado, en el número 3, con su *Ars moriendi,* y Antonio, en el 4, con *Olivo del camino;* y en este mismo número, García Morente con un bergsoniano *Pequeño ensayo sobre la risa.*

Otros colaboradores que no faltan casi nunca son Corpus Barga y Moreno Villa. El primero, además de crítica, publica prosa novelesca *(El Gobernador, Valentina);* el segundo, poemas de un libro al que llama *Luces de Pentecostés.* He dejado para el final la aparición en las páginas de *Índice* de los poetas y prosistas del 27: Salinas, Guillén, Diego, Alonso, García Lorca, Espina, Chabás, van a ser los primeros; Bergamín, Salazar, Marichalar, los segundos.

Pedro Salinas colabora en los cuatro números. En dos de ellos, 1 y 4, con poemas de *Presagios;* en el 2 con una prosa crítica: *Dos intermedios de lectura,* que se refieren a *La vida es sueño,* de Calderón, y a la *Recherche du temps perdu,* de Proust, que está empezando a traducir. En el número 3 aparece su prosa narrativa titulada *Un conocido por conocer.* También Guillén va a colaborar con poesía en verso, poema en prosa y crítica. Su colaboración en verso. en el número 2, van a ser dos romances: *Bronce negro* y *Bronce verde,* bajo el título general *Poniente de bronce.* Resulta curioso hoy día que estos primeros romances neobarrocos de Guillén tengan títulos tan lorquianos. En el número 3 publica su poema en prosa *Mujer de viento en el viento,* que pertenece a una serie más amplia, llamada *Ventoleras.* En el número 4, su prosa crítica sobre Flaubert *(El gorro, la pipa y la pluma de Flaubert),* también bajo el título más general de *Circunloquios.* Todas estas colaboraciones quedan al margen de su obra publicada.

García Lorca publica colecciones extensas de canciones en los números 2. 3 y 4: *El jardín de las morenas, Suite de los espejos* y *Noche.* Todas son canciones conocidas, pero algunas tardan en aparecer en libro. De Dámaso Alonso se publica, en el número 3, el poema de *Los contadores de estrellas,* tomado de su libro *Poemas puros, poemillas de la ciudad,* ya publicado. En este mismo número van tres poemas de Gerardo Diego, los titulados *Estética, Vuelo* y *Movimiento perpetuo,* los tres muy musicales y creacionistas, que se van a incorporar a *Imagen. Estética* está dedicado a Falla, y es el que lleva el famoso estribillo:

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo.

En el número 2, Antonio Espina ha publicado poemas de su futuro libro *Signario,* que saldrá en las ediciones de *Índice (El bello desconocido* y *Concéntricas),* acompañados por otro, *Alcalá de Henares,* que no he visto recogido en libro. En el 4 aparecen tres poemas: *Tarde, Noche, Mediodía,* de Juan Chabás.

Adolfo Salazar y José Bergamín van a ser asiduos colaboradores en prosa. Salazar, en esta primera época, no se ha especializado o confinado en temas musicales. Escribe crítica literaria *(Bocetos),* crítica de arte *(De Ingres a Picasso),* y hasta prosa de creación, de gran interés y agilidad: *Kodak de Andalucía.* Bergamín, en estas páginas de *Índice,* también es anterior a sus aforismos de *El cohete y la estrella* y *La cabeza a pájaros,* y cercano, en cambio, al *Glosario* de Eugenio d'Ors, tan cargado, en este momento, de mensaje lírico.

Sus colaboraciones se llaman: *Santoral para escépticos*, *Márgenes* y *Mirar y pasar*, y no las ha recogido después en libro. En *Mirar y pasar* habla elogiosamente de D'Ors, y de la carta que recibió de él, con estos versos en el sobre:

Parte a Madrid, ¡oh carta!, y sin
malgastar un sello de urgencia,
llega a Don José Bergamín,
Plaza, 8, de la Independencia.

Antonio Marichalar, que también vivía —y sigue viviendo —en la Plaza de la Independencia, aunque no en el 8, sino en el 3, colabora en la revista con una sola nota crítica, una revisión de la obra de André Gide, titulada *Palus*.

Como acabamos de ver, a través de sus colaboradores en prosa, *Índice* se ocupa de literatura extranjera y su crítica es creadora o normativa y no sólo informativa. Para la mera información utiliza sus primeras páginas, donde viene una lista de libros —principalmente franceses— recién aparecidos y recomendados al lector. A través de estas listas se puede "estar al día". También publica traducciones de poetas de otras lenguas: el danés Jacobsen, el italiano Cardarelli, el austríaco Hofmannsthal. En todo esto coincide con *Vltra* y con otras revistas anteriores del momento modernista más creador. En lo que no coincide es en su voluntario arraigamiento en la tradición poética española.

Desde comienzos de siglo, y paralelamente a lo que sucede en las artes plásticas, son ya los mismos creadores, como Azorín, Machado, Unamuno, y no sólo los críticos o científicos, los que descubren y ponen en circulación a sus clásicos. Por una parte, los críticos más eruditos —a partir de Don Marcelino— se han vuelto más artistas; por otra, los artistas se han vuelto más críticos. En las páginas de *Índice* se ponen en circulación minoritaria, pero suficiente, corrientes de poesía española que van a estar vigentes en la obra de los poetas constructivos del 27. Si de la imaginación crítica de Juan Ramón proceden sobre todo Salinas y Guillén, y de los planteamientos ultraístas Diego y Del Valle, de este nuevo y auténtico tradicionalismo cultural —que nada tiene que ver con el falso tradicionalismo político— brotan las voces de Lorca, Alberti y el mismo Diego, en la otra dimensión fundamental de su palabra poética.

En el primer número de *Índice* sale el romance: *Yo soy Duero / que todas las aguas bebo*. Y en el segundo, una colección o antología de letrillas para cantar, sacadas de los cancioneros musicales del XV y el XVI, y principalmente del *Cancionero musical de Palacio*. Nos encontramos ya, entre otros, los hoy día archiconocidos estribillos que dicen: *Al alba venid, buen amigo*; *Alta estaba la pena...*; *Con qué la lavaré...*; *Ay, luna que reluces...*; *Que todos se pasan en flores...*; *De los árboles vengo, madre...*; *Trebolé, ¡ay, Jesús, cómo huele!* Todos ellos, entonces, sonaban a cosa nueva y hacían posible el neopopularismo de Lorca y Alberti. Había más posibilidades de futuro en ellos que en el mecanismo ultraísta. Valorando esta poesía, ha escrito el poeta y profesor Dámaso Alonso muchos años después: "El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX que tiene esta lírica de tipo tradicional, es enorme... Es un emocionado tesoro. Para mí, el conjunto del Romancero y el Cancionero de tipo tradicional representa tanta belleza, tanta emoción humana como todo el conjunto de la gran poesía del Siglo de Oro" [3]. En el tercer número se publica una sola letrilla de Góngora, anticipándose al Centenario, una letrilla que sigue siendo popular, aun siendo culta, y una de nuestras más inspiradas letrillas de Navidad: *¿Quién oyó? ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?* Por último, en el cuarto viene una antología muy bien hecha, esta vez de proverbios morales del Rabí Dom Sem Tob.

Con estas aportaciones, en las páginas de *Índice* se realiza ya una primera fusión entre poetas del 27 y poesía tradicional. Pero *Índice* también se adelanta

a otras revistas con la publicación de sus suplementos, ligeramente irónicos y hasta apócrifos, sin caer en lo satírico ni en la comicidad de baja estofa. Hay tres suplementos, correspondientes a los tres primeros números, que llevan títulos alegres e intencionados: *La rosa de papel*, *Lorito real* y *La sirenita del mar*. En el de la *Sirenita* se publica un poema medieval apócrifo, el Debate entre *Don Vino et Donna Cerveça*, con sus cuartetas monorrimas numeradas, notas a pie de página, variantes y demás requisitos de la más reciente crítica filológica. En el primero, tal vez el más polémico, se habla de Góngora y el Greco, como precedentes de Picasso y el Cubismo. El segundo trata de *música y doctores*, es decir, del flamante psicoanálisis y su aplicación a la crítica musical. Hay burlas y hay veras en todos ellos. Son invenciones crítico-imaginativas sobre temas de actualidad. Y son un valioso precedente de lo que van a ser otros suplementos, desdoblados y rebeldes, de otras revistas posteriores. Así, *Lola*, de *Carmen* (la revista que hacía Gerardo Diego en Gijón), o *Pavo*, de *Gallo* (la revista que hacía García Lorca en Granada).

Entregas de poesía: *Sí* y *Ley*

La nómina del 27 ha quedado casi completa en las páginas de *Índice*. Faltan poetas decisivos en su palabra, como Aleixandre y Cernuda, y grupos locales importantes, como los de Murcia, Málaga o Sevilla. Pero, antes de pasar a otras revistas donde aparecerán nuevos nombres, voy a citar las dos entregas juanramonianas de poesía, *Sí* (1925) y *Ley* (1927). Como he indicado antes, Juan Ramón publica estas entregas alternando con las de su propia obra y más concretamente entre las de *Unidad* (1925) y *Obra en marcha* (1928).

En *Sí* se publican dos colecciones de canciones: *El viento y el verso*, de Dámaso Alonso (que su autor no recogerá en libro hasta muchos años después, *Oscura noticia*, 1944), y otra a la que podríamos llamar *El verso y el mar*, ya que es un anticipo de *Marinero en tierra*, de Alberti. Son canciones que, a veces, suenan casi lo mismo, porque suenan a poesía viva de cancionero tradicional.

Morir quisiera en el viento
como la gente de mar
en el mar.

Me podrían enterrar
en la ancha fosa del viento.

Oh, qué dulce descansar,
ir sepultado en el viento
como un capitán del mar
muerto en medio de la mar.

Estos versos no son de Alberti, ni de su *Marinero en tierra*, sino de Alonso.

Además de estas dos colecciones de canciones en la línea tradicional, aparece en *Sí* otra narración en prosa de Pedro Salinas, *Volverla a ver*. Y estas tres colaboraciones literarias alternan con otras dos dibujísticas o plásticas: *Desnudos de muchachas*, de Benjamín Palencia, y *Bodegones*, de Francisco Bores. Como veremos en seguida, los artistas de la generación van a completar su nómina colaborando junto a los poetas en las principales revistas.

En *Ley*, ya del año 27, publica Alberti, impresa en tinta roja, su famosa y autobiográfica *Carta abierta*, que figurará al final de *Cal y Canto*. Aparece Altolaguirre con poemas de *Las islas invitadas*, y aparece Carmen Conde, jovencísima, con sus pequeños poemas en prosa, así como el nombre de otro poeta, de rastro fugaz, José Ramón Cabañas. Hay prosa de Bergamín, y la dé-

cima *El ruiseñor,* de Guillén, manuscrita. La colaboración literaria alterna no sólo con la plástica, sino también con la documental. A la primera pertenece una acuarela en color, *El verano,* de Wladislaw Jahl, a quien ya conocemos de las páginas de *Vltra,* un dibujo infantil de Solita, la hija de Pedro Salinas, y otro de Leontina Camprubí, sobrina de Juan Ramón, titulado *El sueño.* A la segunda, una foto del propio Salinas, —que entonces era catedrático de la Universidad de Sevilla— sentado en una escalera con macetas.

Primera salida colectiva al extranjero

Antes del 27 han publicado ya sus primeros libros casi todos los poetas de la generación y empiezan a ser conocidos, no sólo en España, sino en el extranjero, o al menos en Francia. En mayo del 24, la revista *Intentions,* de París, publica un número dedicado a *La Jeune Litterature espagnole.* El número está presentado por Valéry Larbaud *(Rouge, jaune, rouge),* y lleva una introducción de Antonio Marichalar, en la que presenta, a su vez, a sus jóvenes compañeros de generación. Traduzco algunas de sus palabras: "He aquí el arte nuevo que se adelanta. No es nuevo por ser el más reciente, sino por ser un arte de pura creación. Sólo puede ser gozado por un espectador que sea nuevo él también y con la memoria virgen de toda huella. El telón se levanta. ¡Atención! En la sala, un solo espectador: el lector francés, y en el escenario un espectáculo nuevo: la joven literatura española representada (¡feliz coincidencia!) por hombres jóvenes y, la mayor parte, poetas".

Además del mismo Marichalar, colaboran en prosa Bergamín, Salazar y Fernando Vela; y en verso, Dámaso Alonso, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Alonso Quesada y Pedro Salinas. Los poemas de Guillén —todos del primer *Cántico,* aún no publicado como libro— los traduce Jules Supervielle, y su prosa, *La femme de vent dans le vent,* Matilde Pomés, que también traduce los poemas de Salinas, de su libro *Presagios,* y una selección de aforismos de *El cohete y la estrella,* de Bergamín. Estos dos libros han aparecido en 1924 y 1923, respectivamente, en la *Biblioteca de Índice,* dirigida por Juan Ramón. Jean Cassou traduce las canciones de Federico: el *Gráfico de la petenera,* dedicado a Manuel de Falla. Marcelle Auclair, los poemas de Dámaso Alonso —dos de ellos, del libro *Poemas puros,* y el tercero inédito— y la prosa de Fernando Vela, *Sobre el teatro de Pirandello.* Gabriel Audisio, las dos prosas, *Palus,* de Marichalar, y *Kodak de l'Andalousie,* de Adolfo Salazar. Georges Pillement traduce los poemas de Chabás, Espina y Alonso Quesada, y el propio Valéry Larbaud traduce los de Buendía. Los poemas de Gerardo Diego —creacionistas, del libro, aún inédito, *Manual de espumas*— están traducidos por Juan Larrea, en colaboración con su autor.

Al frente de cada colección van unos breves datos biográficos y, algunas veces, opiniones sobre la vida y la literatura. Los poetas no opinan. Bergamín dice: "Existo desde 1895, y durante estos veintiocho años transcurridos no encuentro en ninguna parte mi biografía." Salazar se siente viejo a los treinta años, y Vela, funcionario de Aduanas, demasiado grueso, pues confiesa que pesa setenta y cinco kilos. Por su parte, Marichalar afirma que, nacido en Navarra, no se siente más andaluz que francés. Guillén, el único poeta que opina, hace una declaración interesante: "Del caos contemporáneo me ha salvado Paul Valéry, devolviéndome al sentido clásico de la poesía".

El poema inédito de Dámaso Alonso no está recogido en su totalidad por el poeta. Solamente la parte inicial, con el título *Viaje,* es incluida en las *Es-*

tampas de primavera, de su libro *Oscura noticia.* Está fechado en el puerto de Dieppe, 1924, se titula *Patrie,* y dice así en la traducción de Marcelle Auclair:

J'ai passé le doigt sur la terre,
le globe,
pour y chercher ma demeure.

Elle miroitait dans tous
les fleuves;
elle était
au bout de tous les sentiers.
Elle était dans toutes
les matures.

Petite maison d'un clair poème,
terre de bonne parole,
gens simples et purs, faits de neige
et de charbons ardents.

Oui. Il y avait les banderoles,
et les rameurs, et les barques.
Des chemins, si nombreux et si propes;
les petits cailloux polis
reluisaient au clair soleil.

Chevelure flottante des trains était
le soir. Et elle était une soif
de voyages, la mer
salée.
Et je dis a mon coeur,
—comme a un chien—
Allons, courage!
a mon coeur qui pleurait
et battait sourdement
sur la terre nue
et desolée.

La patria del poeta es la tierra entera, pero como criatura elemental y humilde, criatura de palabra buena y de piedrecitas que brillan al sol. En ese corazón-perro del final, que llora y late —en el doble sentido del verbo latir— sin encontrar su morada sobre la tierra desnuda y desolada, encontramos ya la misma voz que en los mejores poemas de *Oscura noticia.*

El suplemento literario de *La Verdad*

Antes del 27 han hecho también su aparición, sobre todo en provincias, varias revistas nuevas de poesía. En Madrid se publica, desde 1923, la *Revista de Occidente,* dirigida por Ortega y Gasset, y en sus páginas de poesía van a colaborar los jóvenes poetas. Pero las dos revistas más generacionales, en las que sigue al mismo tiempo expresándose y constituyéndose la generación, van a ser dos revistas de provincias, aunque no provincianas: *Verso y prosa,* de Murcia, y *Litoral,* de Málaga.

La primera empieza siendo el suplemento literario de un veterano periódico: *La Verdad.* Unido a Murcia, a *La Verdad* y a *Verso y prosa,* está el nombre de Juan Guerrero Ruiz, amigo incondicional de Juan Ramón Jiménez, pero también compañero inseparable de los nuevos poetas, hasta merecer ser llamado por Federico García Lorca *Cónsul general de la poesía española.* El suplemento literario de *La Verdad* lo confecciona y pone al servicio de la generación Juan Guerrero en colaboración con José Ballester. Más adelante, en co-

laboración con Guillén —que era catedrático en aquella Universidad—, lo convierte en *Verso y prosa.*

En los suplementos de *La Verdad* correspondientes al año 26 hay ya abundante colaboración, en verso y en prosa, de los poetas y escritores del 27. García Lorca publica, en dos números distintos, su soneto a la muerte de José de Ciria y Escalante y su romance gitano: *Reyerta.* Gerardo Diego, una primera versión de su soneto *La cometa* —incorporado al cabo de los años a su libro *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*—, y Jorge Guillén tres décimas del primer *Cántico;* Alberti, su *Estampida celeste de la Virgen, el Arcángel, el Lebrel y el Marinero,* incluida en la primera edición de *El alba del Alhelí;* Dámaso Alonso, su romance *A una habitación,* y Luis Cernuda una breve *Poesía* de su futuro libro *Perfil del aire.* También aparece como poeta, con un *Soneto a Salomé,* José María Quiroga y Plá, casado con Salomé de Unamuno, la hija de don Miguel, que descansa en el cementerio de Salamanca en el mismo nicho que su padre. Todos estos colaboradores alternan con poetas locales: José Ballester, Antonio Oliver, Raimundo de los Reyes. En el número 54 se publican cuatro canciones de Lope. Eugenio d'Ors envía desde París *Versos de circunstancias* entre irónicos y aleccionadores, poesía gnómica a la que era tan aficionado:

Deja el arado un surco; mas el barco una estela.
Si allí sembraste grano, ten aquí mano quieta.
Haz porque algo se cree. Sufre que algo se pierda.
El poder en las sumas. Y la gracia en las restas.

Pero también otros poetas colaboran en prosa. Así, Pedro Salinas, con un trozo de su prólogo a las *Poesías escogidas* de Meléndez Valdés, editadas en los Clásicos Castellanos de "La Lectura". Y Jorge Guillén, con *El paraguas en el viento,* que pertenece seguramente a la misma serie, *Ventoleras,* de la que publicó otros poemas en *Índice,* y antes en la revista *España.* Luis Cernuda, por su parte, colabora como prosista lírico y como crítico literario, dos actividades en las que va a lograr más adelante plenitud de forma. Su colaboración como prosista no puede ser más personal e inconfundible; se llama, resumiendo desde un principio el sentido de su obra, *El indolente.* Su aportación como crítico la titula *Anotaciones,* y son breves aforismos en prosa y en verso. En prosa nos dice, entre otras cosas: "*¡Dejad que los viejos se alejen de mí!*", o: "*¿Todavía el 98? ¡Qué fastidio!*" (Un joven poeta de hoy podría decir, cambiando la fecha: "*¿Todavía el 27? ¡Qué fastidio!*") Las anotaciones en verso son cuartetas o redondillas sueltas, como ésta puramente lírica y en la línea de su mejor acento:

Junio. Las rosas se van.
Desfila el verano lento.
Todas mis dichas están
bien seguras en el viento.

O esta otra, más epigramática —y más orsiana—, dedicada a Solita, la hija de Salinas, y sus dibujos de niña:

La Gracia prendada está
del pintar de los bebés
que color y forma da
con un primor japonés.

Hay otras dedicadas a Bergamín —y más concretamente a su libro *El cohete y la estrella*—, a Juan Guerrero y su labor al frente del suplemento, a Jorge Guillén y su poesía:

Del cristal, a un lado, el cielo.
Al otro, la estancia. ¿Quién
sueña, en el sillón, su vuelo?
El Cantor: Jorge Guillén.

Bergamín publica ocurrencias bastante aforísticas sobre Pirandello, de gran actualidad en aquellos años. Y Marichalar, en varios números, unas notas críticas tituladas *Epigrafía.* Y van a aparecer nuevos nombres: Melchor Fernández Almagro, José María de Cossío, Benjamín Jarnés. Este último publica una colección de poemas en prosa, *Salón de estío,* que es una ofrenda-homenaje al "Platero" de Juan Ramón. Almagro también publica un artículo sobre Juan Ramón, y otro sobre *Marinero en tierra,* de Alberti, titulado *Mar de Alberti.* Cossío nos da un primer anticipo de *Los toros en la poesía española.* El poeta murciano José Ballester se ocupa de la prosa de Salinas, es decir, de su libro *Víspera del gozo,* editado por la *Revista de Occidente* en su colección *Nova Novorum.* Azorín escribe también sobre Salinas y su edición de Menéndez Valdés. Díez Canedo, sobre Gerardo Diego, a propósito del libro *Poemas humanos,* publicado en 1925, inmediatamente después del *Manual de espumas,* de 1924. El artículo de Canedo se titula *Poetas jóvenes de España. Gerardo Diego, inhumano y humano,* y en él debemos buscar el origen de la opinión sobre las dos vertientes o dimensiones de la poesía de Diego. Ramón Pérez de Ayala, en otro artículo, nos habla elogiosamente de Antonio Marichalar.

Verso y prosa, de Murcia

Como acabamos de ver, los poetas y escritores del 27 empiezan a ser estudiados y valorados por los más viejos que ellos. Precisamente en el año 27, el año de Góngora, el suplemento literario de *La Verdad* se independiza como revista y se convierte en *Verso y prosa.* No cabe título más sencillo; bajo él van a aparecer hasta doce números, nada más. Los diez primeros a lo largo de 1927 y los dos últimos en junio y octubre del 28. El número uno —y con él la vida de la revista— lo inauguran un par de poemas en tercetos, de Alberti, y la *Nómina incompleta de la joven literatura española,* escrita por Melchor Fernández Almagro. Los poemas de Alberti, incorporados a la segunda parte de *Cal y canto,* son: *Invierno postal* y *Guía estival del Paraíso.* En su *Nómina,* Melchor hace las semblanzas o presentaciones de Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, Chabás, Diego, Espina, García Lorca, Guillén, Jarnés, Marichalar, Salinas, Josefina de la Torre, añadiendo la de un posible X. Faltan nombres —algunos importantes—, y por eso, además de incluir a ese X, llama a su nómina incompleta. En el segundo número añade otras dos semblanzas, las de Guillermo de Torre y Edgar Neville, y la revista, por su parte, añade la del propio Fernández Almagro, debida, creo yo, a la pluma de Guillén. En otros números, Melchor va a publicar artículos de crítica literaria sobre Valle Inclán *(Novela histórica y esperpento,* a propósito de *La Corte de los Milagros*), o de crítica de arte (sobre la pintura de Maruja Mallo). Pero los dos más asiduos colaboradores en prosa van a ser Cossío y Bergamín. Cossío, en el primer número, publica ya un artículo sobre Fray Luis: *Intelectualismo poético,* y en el sexto, que es el dedicado a Góngora, otro sobre *Cultismo.* En otros números sigue hablándonos de poetas barrocos y románticos: *Imágenes creadas, Tránsito itálico, Un tópico romántico* (es decir, la luna en el *Romance tercero* del *Moro expósito*). Son "notas de asedio", que incorporará al libro así llamado y a otros. Bergamín publica en números sucesivos prosas que permanecen sin ser incluidas al libro: *Molino de razón* y *Veleta de locura, Márgenes, Patos del agua-*

chirle castellana (violenta diatriba contra cierta crítica antigongorina y en definitiva antipoética), *Martirio de San Sebastián,* y un largo trabajo de más empeño: *Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte.*

En las páginas de verso y prosa siguen colaborando casi todos los representantes del 27 y aparecen nombres nuevos, predominando los del sur. Entre los malagueños, además de Moreno Villa y Altolaguirre, debemos añadir Emilio Prados, José María Hinojosa y José María Souvirón. Entre los sevillanos, además de Cernuda y Aleixandre, Fernando Villalón, Alejandro Collantes de Terán, Rafael Porlán y Merlo, Juan Sierra y Juan Lacomba. Entre los canarios, Claudio y Josefina de la Torre y José Perdomo. También escriben en *Verso y prosa* Ernesto Giménez Caballero, Miguel Pérez Ferrero y César María Arconada. El primero, desenfadado y ágil, sobre *Góngora en el dancing,* en el número de homenaje. En el mismo número hay un ensayo de Arconada sobre *La música en la obra de Góngora,* y en un número anterior otro sobre cine: *Cinema para enamorados.* Pérez Ferrero, que al cabo de los años sería *Donald,* también escribe ya sobre cine: *Entrefiletes del programa.* Guillermo de Torre publica un *Estudio incompleto sobre Federico García Lorca,* y éste, García Lorca, en el número homenaje, un fragmento de su conferencia *En torno a Góngora.*

Jarnés colabora como novelista lírico con una narración titulada: *Mi analfabeta,* y otra, *Metrópolis.* Francisco de Cossío, hermano mayor de José María, escritor independiente, da un fragmento de su novela *La Rueda.* Adriano del Valle hace la crítica de *Andalucía la Baja,* el primer libro de versos de Fernando Villalón. Antonio Espina, siempre vanguardista a su manera, publica algo entre prosa y verso, estampas tituladas *El peluquero de Sevilla.* Carmen Conde y Luis Cernuda, poemas en prosa. Los de Carmen se llaman *Escorzos* e *Istmo;* los de Cernuda, ya en la línea inimitable de *Ocnos, Puerto* y *Memoria del cielo.* También Dámaso Alonso publica prosa poemática, más atormentada, con el título de *Acuario en Virgo.*

En verso, Guillén va a publicar una sola décima *(El caserío se entiende / con el reloj de la torre...)*, y un poema más largo, *El cisne.* También va a traducir a Supervielle —que, como ya hemos visto, le tradujo a él al francés— y a su "salvador" del caos contemporáneo, Paul Valéry. Del poema *Les grenades,* de Valéry, publica en el número 4 dos versiones. Ésta —soneto en versos eneasílabos, como el original— es, sin embargo, la más personal:

Ya cedes a tus elementos,
oh dura granada entreabierta:
creo ver la frente en alerta
estallada por tus inventos.

Si soles sufridos por ti
granada asomada, granada
por el orgullo trabajada,
hienden tabiques de rubí,

y si el oro de la corteza,
a petición de una dureza,
rompe en gemas rojas de zumo,

esta luminosa ruptura
soñar hace a un alma que exhumo
con su secreta arquitectura.

Cotejada con el original, es una versión llena de aciertos de invención verbal, a un tiempo viva y precisa.

Salinas publica también poesía en un solo número, ya del año 28. En el mismo número, el 11, aparece por primera vez el nombre de Juan Larrea, con un poema, *Longchamps*, traducido del francés por Gerardo Diego. Éste, Diego, en el número 2, su famosa epístola a Rafael Alberti, en tercetos, en la que se cuentan y comentan sabrosas interioridades del Centenario de Góngora. En el número diez publica *Le sonnet malgré lui*, escrito en francés y dedicado a Wanda Landoswka, y en el doce, último de la serie, otro soneto en alejandrinos, dedicado a Juan Guerrero y escrito en un ejemplar del libro de Juan Ramón Jiménez *Arias tristes*, que le regala:

Aunque mi torpe verso estas arias profane,
tristes y alegres ya por mejorar de dueño,
quiero que de mi pluma la fuente negra mane
porque algo mío quede sobre el libro zahareño.

Mil veces pasearon mis dedos su pereza
por las flores con Schubert de este arbusto temprano.
Ya, aunque lejos se vayan, yo guardo la certeza
de su llanto en mi oído, de su esencia en mi mano.

A ese jardín botánico suplan su ausencia sola
y muden azahares por esta brisa de ola
bajo el fervor sin tacha del nuevo jardinero.

Yo las despido ahora como aquel buen Rodrigo
a sus espadas; porque mejorarán contigo
tómalas de mis manos, querido Juan Guerrero.

En este mismo número doce y último publica Luis Cernuda su poema titulado *Elegía*, y hay también otros de Altolaguirre, Oliver Belmás, Collantes de Terán y Souvirón. Fernando Villalón envía un poema superrealista, *Retorno*, dividido en dos partes, *Cuerpo* y *Sombra*, y no recogido en la edición de sus *Poesías*, del año 44. Vicente Aleixandre publica en el número 6 un soneto a Góngora; en el 10, un poema, *Noche. Riña*, de su libro *Ámbito*, editado por *Litoral* en 1928, y en el número 9, este *Retrato en redondo* del poeta Emilio Prados:

1
Una sombra. Sólo una
sombra justa. Sin penumbra.
2
Un perfil. Tan sólo un crudo
perfil sobre el cielo puro.
3
Un torso. Un torso de pluma
quieto, peinado de espumas.
4
(No hay que tocarlo. Una herida,
sin saberse, quedaría)
5
Una mano. ¿Blanca? ¿Negra?
Son dos manos verdaderas.
6
Una frente. ¿Y los luceros?
Una frente hasta vencerlos.
7
La noche en comba, cerrada
sobre su negra mirada.
8
El aire en su brazo. ¿El aire?
Una frente se contrae.
9
Gime la luz. De su boca
surte, dolida, la aurora.

10
Inagotable la vierte.
Cierra los ojos. Y siente.
11
Se ha hecho ya el día. Perfecto,
se le lanza contra el pecho.
12
Pero en el suelo, tendido,
su pie lo pisa, infinito.

En este poema, ligeras aleluyas asonantadas, resume Aleixandre su poderosa vocación de poesía corporal y cósmica. En el mismo número 9, Rafael Alberti nos ofrece este *Claroscuro*, poema de despedida, de separación y tal vez de muerte, ya en la línea —rítmica y agónica— de *Sobre los ángeles:*

... Y yo —me estabas viendo—
luz ante el precipicio de las sombras,
sin poder libertarte.

—¡Socorro, luz, socorro!

Enterrador, la noche,
sin piqueta ni azada,
túnel mudo hacia el fondo de la tierra
rasgando iba contigo.

—¡Socorro, luz, socorro!

Me estabas viendo arriba
¡ay, me estabas tú viendo,
pero un puño de cal paralizaba
mi lengua, pies y manos!

—¡Socorro, luz, socorro!

Naufragabas tú abajo, en lo hondo oscuro
y yo arriba, en lo claro.

A estos nombres hay que añadir el de García Lorca, que ha publicado en los números 4 y 8 un par de colecciones de *Canciones.*

No quisiera abandonar las páginas de *Verso y prosa* sin hablar de sus colaboradores plásticos, todos ellos de primera calidad y casi todos pertenecientes también a la generación del 27, que completa así su sentido renovador de las formas. En el número 2 sale un dibujo de Moreno Villa, acompañando a una colección de poemas suyos inéditos. En el 3, un pastorcillo de Benjamín Palencia, y en el 4, *La playa,* dibujo de Dalí. Más adelante colaboran: Maruja Mallo con una *Composición,* y Francisco Bores con otro dibujo, *En el Café.* Desde los primeros números se incorporan a las páginas de la revista los artistas locales, que quieren dejar de serlo: Esteban Vicente, Luis Garay, Juan Bonafé, Pedro Flores y el jovencísimo Ramón Gaya. Vicente publica un dibujo de La Alberca y otro titulado *Interior.* Bonafé, un *Desnudo* y un *Paisaje.* Pedro Flores, su *Homenaje a Gaya,* que es un retrato de este pintor, casi niño, sentado ante un caballete. Y el propio Gaya, además de su colaboración plástica, publica otra en prosa, en forma de *Epistolario,* donde se revela ya como el excepcional escritor que ha llegado a ser.

A finales del 27, tres de estos pintores —Garay, Flores y Gaya— celebran su primera exposición fuera de Murcia, en la galería Dalmau de Barcelona, y *Verso y prosa* recoge el acontecimiento en su número 10, a través de tres artículos, en los cuales Rafael Benet habla de Garay, Carlos Capdevila de Flores y Sebastián Gasch de Gaya. La exposición se repite en París, y en el número 12 da cuenta de ella Corpus Barga.

Litoral, de Málaga

Al mismo tiempo que *Verso y prosa* en Murcia, se editaba en Málaga *Litoral* (Poesía, Música, Dibujos), dirigida por los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Su primer número sale en noviembre del 26, otros tres a lo largo del primer semestre del 27, y en octubre de este mismo año, otro número, triple, de homenaje a don Luis de Góngora. Más adelante, en mayo y junio de 1929, van a salir todavía otros dos números. En las páginas de *Litoral* también los colaboradores plásticos, e incluso musicales, alternan con poetas y prosistas.

La portada del primer número es de Manuel Ángeles Ortiz, pintor granadino, aunque nacido en la provincia de Jaén, y en él aparecen dibujos de Pancho Cossío y José María Uzelay, pintores del norte, santanderino el primero y bilbaíno el segundo. García Lorca abre el número y la colección —como Alberti *Verso y prosa*— con el *Romance de la luna, luna* y el de *Preciosa y el aire.* Guillén, Alberti, Prados e Hinojosa publican poesía en verso, y Gerardo Diego un poema en prosa. También escriben en prosa Jarnés y Bergamín. Los otros números llevan portadas y dibujos de Benjamín Palencia, García Lorca y Moreno Villa, Peinado y Ángeles Ortiz. El músico Gustavo Durán publica sus *Seguidillas de la Noche de San Juan;* Giménez Caballero, director en aquella época de *La Gaceta Literaria,* su prosa titulada *Guitarra negra: malagueñas,* y Ramón Gómez de la Serna unas *Palpitaciones cinelandesas.* Hay colaboraciones con firmas ya conocidas: Alfonso Reyes, Antonio Espina, Chabás, José María de Cossío, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Adriano del Valle, Buendía, Quiroga y Plá... Pero el número decisivo de la revista, el que consagra, creo yo, la madurez —no precisamente la plenitud— de la generación es el dedicado a Góngora.

La portada, en color, es un bodegón cubista de Juan Gris, fechado en París el año 26, que es el anterior a su muerte. Lleva una dedicatoria en letras grises: *A Don Luis.* En el interior del número se reproduce, también en color, una acuarela de Picasso, así como un par de páginas manuscritas de Manuel de Falla: los primeros compases de su partitura para canto y arpa, con letra del *Soneto a Córdoba,* de Góngora. También se reproducen en negro desnudos de mujer de Togores y Palencia y un torso femenino de Bores, bodegones de Ángeles Ortiz —el más asiduo colaborador plástico—, Cossío y Peinado, así como otro óleo poscubista de Viñes. Moreno Villa envía una cabeza de toro o minotauro; Salvador Dalí, un paisaje superrealista, con esta leyenda: *Homenaje a Góngora;* Gregorio Prieto, una figura de muchacha leyendo poesía de Góngora y sentada junto a un mar en el que flotan veleros y corazones; Uzelay, dos tocadores de guitarra, y el escultor Manolo un dibujo a lápiz, ligeramente sombreado, que representa una cabeza de mujer. Hay también una reproducción fotográfica de una escultura de Fenosa, que representa otra cabeza de mujer.

Empieza el número con un fragmento de la *Soledad tercera,* de Alberti. Gerardo Diego publica la parte central de su *Fábula de Equis y Zeda.* Otros poemas de invención más barroca o gongorina son el *Poema del agua,* de Altolaguirre, que también se publica fragmentariamente, y *Cacería,* de Rogelio Buendía.

Sobre coral y baile de sirenas
las manos transparentes de los ríos
apretaban sus peces resbalosos
ágilmente veloces en sus fugas.
Los tiernos pies mojados y brillantes
de los rayos del sol, se hunden apenas
reflejos consiguiendo en los azules

nudillos encrespados y movibles.
Antes pulseras verdes en los brazos...

Estos versos son del *Poema del agua*, y estos otros, casi los mismos, de la *Cacería:*

Iban los arcabuces de los chopos
tirando alondras por el río abajo
y las manos del sol acariciaban
la piel del agua con deleite. Claros
topos de violeta se escondían
debajo de las sábanas de cardos,
desde allí corroyendo madrigueras,
yendo hasta el corazón por el olfato.

Jorge Guillén publica su famosa décima del ruiseñor, y José Bergamín otra décima, minúsculo adelanto de su abundante producción tardía de poeta. Los romances abundan, presididos por el impresionante *Muerto de amor*, de García Lorca. Han enviado otros romances Pedro Garfias, Adriano del Valle *(Arco Iris)*, Quiroga Plá (dos *Baladas para acordeón)* y otros dos poetas no aparecidos hasta ahora: Joaquín Romero Murube, con un romance *Al Guadalquivir*, y Eugenio Frutos con el *Romance de los molinos.* También la primera parte del envío de José María Hinojosa *(Orillas de la luz*, título de un libro futuro) es un romance.

El número desconcierta por su retórica de imitación. En cambio, Juan Larrea publica un poema creacionista, aunque en rima perfecta, titulado *Centenario*, que empieza así:

Virgilio, ¿en dónde estás Virgilio?
Mudando pluma a pluma de amor he aquí esta orilla
mía, este ahora no quererme ahogar. ¿Quién volará en mi auxilio?
Ya la espuma en tu ausencia va hallando un domicilio
y en mis ojos todas las tardes se ve el fondo de arcilla.

Otros poetas también colaboran, como Larrea, con poemas de su obra en marcha, y no de circunstancias. Así Aleixandre, que publica tres —*Adolescencia, Idea, Noche*— de su próximo primer libro, *Ámbito.* Y Cernuda, que llama al suyo *Poesía*, y son unos cuartetos asonantados sobre el tema del amanecer, que no ha recogido en libro:

De nuevo nace el mundo. A los sentidos
su presencia amorosa transparente.
Eternas aunque jóvenes, las cosas
van con rumbo feliz, en evidencia.

Algún canto de pájaro perdido
clava su grito exacto en esa línea
que impalpable se tiende separando
orbes irreductibles: noche, día.

En este Cernuda juvenil, ya tan personal de acento y tan eficaz de palabra, hay, sin embargo, una clara influencia de Guillén. El poema de Moreno Villa se llama *Contrapresagio*, y el de Emilio Prados, *Noche de luna.* Echamos de menos los nombres de Pedro Salinas y Dámaso Alonso.

Ahora ya la generación no sólo está archicompleta, en toda su amplitud de planteamientos líricos, sino que ha llegado a madurez y vigencia. ¿En qué consisten esta amplitud de planteamientos, esta madurez y esta vigencia? Para estudiarlas más a fondo tenemos que abandonar el terreno de las revistas y pasar al de los libros. *Mediodía, Carmen, Papel de Aleluyas, Gallo, Meseta, Manantial* y algunas otras, hasta llegar a *Cruz y Raya, Héroe, Los cuatro vientos* e incluso *Caballo verde*, son los nombres que recogen la evolución interna

de un gran momento creador en nuestra lírica. A la riqueza evolutiva de mundos poéticos corresponde la de la métrica, siempre inseparable. ¿Cómo se articulan mundo poético y palabra fundante de poesía a través del artificio, mayor o menor, de una métrica? Hasta ahora no he hecho más que historia colectiva, pero ha llegado el momento de hacer crítica personal [4].

II. LOS MUNDOS POÉTICOS Y LA MÉTRICA

Lenguaje de poema

Después de este apresurado y casi periodístico repaso inicial de sus actividades externas, vamos a estudiar desde dentro a los poetas de la generación del 27. Para ello hay que estudiar la obra de cada poeta no sólo en su arranque, sino, también y sobre todo, en su plenitud de forma. A los comienzos escalonados, a las apariciones sucesivas de los distintos nombres se refiere, nada más, la reseña de revistas y colaboraciones que acabo de hacer. No pretende ser completa, ni mucho menos profunda —más bien he querido que fuera superficial—, pero sí suficiente. Seguir agotándola sería, tal vez, darle demasiada importancia a lo anecdótico y secundario. El poeta, por muy juvenil y rebelde que se sienta, tiene que convertirse en poema (lo mismo que el pintor en pintura, etc...). ¿Cómo se han convertido en poema los poetas del 27? Por lo pronto, de manera muy distinta cada uno de ellos. Lo que da unidad a la generación —la exigencia de poema— es precisamente lo que le quita uniformidad. No es la misma la manera de convertirse Gerardo Diego en poema creacionista que la de convertirse Jorge Guillén en poema específicamente guilleniano o Rafael Alberti en coplilla de cancionero tradicional. Todas estas maneras se completan y enriquecen mutuamente. Y cada poeta va a tener muy en cuenta a los demás para llegar a ser más irremediablemente él mismo. Si al nombre de Diego añadimos el de Larrea, al nombre de Guillén el de Salinas y al nombre de Alberti el de Lorca, tenemos ya, representadas por estas tres parejas, las tres dimensiones de la poesía que empiezan a hacer los poetas del 27. Más adelante, a partir del año 30, surgen en plenitud otros poetas como Aleixandre y Cernuda, y con ellos todos los problemas referentes a la existencia de un superrealismo español y a su mayor o menor independencia del francés. Por su parte, Dámaso Alonso no publica su libro fundamental —que abre nuevos horizontes— hasta después del 39.

El poeta Luis Cernuda, en su libro *Poesía española contemporánea* [5], del que me ocupo más adelante, y en el capítulo titulado *Generación del 25*, que es como él la llama, cree que hay cuatro fases en el desarrollo de la generación: "1.ª) *Predilección por la metáfora;* 2.ª) *Actitud clasicista;* 3.ª) *Influencia gongorina (fase que se relaciona con las dos anteriores);* 4.ª) *Contacto con el superrealismo. Esta fase última marca además la separación del grupo en dos subgrupos: a un lado, Salinas y Guillén, y al otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre.*" Y el propio Cernuda, debemos añadir aquí. "*En cuanto a Gerardo Diego,* sigue diciendo Cernuda, *como el alma de Garibay, queda flotando en el aire, sin incorporarse al uno ni al otro grupo.*" En esta relación no aparece el nombre de Dámaso Alonso, que efectivamente, en su momento de plenitud con *Hijos de la ira*, pertenecería ya a una quinta fase, posterior al planteamiento superrealista. Tampoco se cita a Larrea, a pesar de la im-

portancia que le da Cernuda en las páginas inmediatamente anteriores de su trabajo. En realidad, lo que Cernuda llama "fases" son más bien "componentes" más o menos simples de la generación, que se combinan, a su vez, de manera distinta en cada poeta. La "fase gongorina", como señala el propio Cernuda, está compuesta de "predilección por la metáfora" y "actitud clasicista". Y en esta actitud, además de la vuelta a la estrofa —muy compleja y variada a su vez—, interviene la influencia juanrramoniana e incluso la de la poesía pura francesa, a través de Valéry.

Todo esto demuestra la gran riqueza de influencias y planteamientos —es decir, de actividad espiritual— en una poesía que va a estar desde su arranque a nivel universal europeo. Y demuestra también la existencia de grandes personalidades o auténticos creadores de mundos poéticos. Por eso, como decía al principio, el estudio de la generación hay que hacerlo a través de los poetas y no a través de las distintas "fases" o "componentes". Éstos, los componentes, quedan asumidos y transformados en la obra de los poetas, es decir, en el poema.

Porque toda esta variedad de planteamientos tiene un denominador común. Jorge Guillén, en su libro *Lenguaje y poesía*[6], nos dice que lo que caracteriza a la generación es lo que él llama *lenguaje de poema*. «*No partamos de "poesía", término indefinible. Digamos "poema" como diríamos "cuadro", "estatua"*.» La realidad misma de la obra, ¿lo es todo en poesía o es toda la poesía? Guillén cree que sí. El grupo de poetas del 27 no tiene escuela ni dogmas, pero busca "*una poesía que sea al mismo tiempo arte en todo su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje*". Dentro de esta búsqueda común "*son muy variados y muy numerosos los metros, las estrofas, las modulaciones, los ritmos que entonces se emplean*". Incluso los que emplea cada poeta a lo largo de su obra, "*desde los artificios de la métrica tradicional hasta las irregularidades del versículo*". Un gran poeta de la generación del 98, Antonio Machado, les ha reprochado a los del 27 su intelectualismo a ultranza. Y Cernuda, por su parte, afirma que la generación empezó haciendo uso de un "*lenguaje hermético*". Pero Guillén, aceptando las palabras de Machado, rechaza la incriminación: "*Tenía razón Antonio Machado en sostener que "el intelecto no canta". Los poetas incriminados no pretendieron nunca prescindir del manantial en que nace la lírica eliminando el corazón. El gran Don Antonio, justo de pensamiento, disparaba sin dar en ningún blanco*". Yo creo que Machado sí que daba en el blanco y disparaba no sólo contra los poetas, sino contra la realidad de los poemas, que ahí están, y donde tantas veces falta el manantial del corazón, sin que por ello deje de haber poesía. También discrepa Guillén de Ortega y de su fórmula "*deshumanización del arte*", "*clave o llave que no abre ninguna obra*". Dice Guillén: "*Si hay poesía tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema "deshumano" constituye una imposibilidad física y metafísica*". Convertirse uno en poema no es deshumanizarse, es, al contrario, humanizarlo todo, humanizar el mundo. El poeta, según Unamuno, es el que nos da el mundo hecho hombre. ¿Cómo nos dan el mundo hecho hombre los poetas del 27? Según Guillén, convirtiéndolo en poema y en *lenguaje de poema*. Porque "*sólo es poético el uso de la palabra*", o sea, su "*acción efectiva... dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema y palabras situadas en un conjunto*". A lo largo de este estudio veremos todo lo que pueden llegar a ser esas "palabras situadas", por un lado, y ese "conjunto", por otro, desde el propio Guillén a Cernuda, desde Larrea a Aleixandre. Guillén aplica a toda la generación su propia poética, pero a través de una fórmula tan amplia que, efectivamente, sirve para todos. Los otros poe-

tas no van a aceptar, ni mucho menos, la poética guilleniana, pero van a confirmar con su obra la validez de la fórmula: *lenguaje de poema,* como algo en que coinciden todos ellos a través de su exigencia crítica de calidad en el verso y en la palabra.

La obra poética de Pedro Salinas [7]

El primer libro publicado por Salinas se llama *Presagios* y aparece, como ya hemos visto, en 1924, dos años después que la *Segunda Antología poética,* de Juan Ramón Jiménez. *Presagios* forma parte de la *Biblioteca de Índice* y pertenece a ese nuevo clima de arranque que hace posible la obra y la palabra evolucionada de Juan Ramón. Nada de modernismo, por un lado, pero nada de ultraísmo ni de vanguardismo, por otro. *Presagios* es todo lo contrario que un libro de vanguardia y de barricada. Como indica su nombre, es el "presagio" de una creación poética más a fondo. Esta creación, ¿llegó a realizarla más adelante su autor, o se quedó en presagio? Yo creo que la ha realizado en dos libros o poemas unitarios: *La voz a ti debida* y *El contemplado.* En sus otros libros, lo mejor de su voz sigue siendo presagio —para Cernuda, el primer libro es el mejor de todos los de Salinas y uno de los mejores de nuestra poesía contemporánea—, y lo peor retórica psicologista, sin emoción o vibración interna. *Presagios* no pertenece a ningún *ismo;* es, sencillamente, un libro auténtico y personal, en esa línea novecentista en que la pura imaginación creadora está asistida por una imaginación crítica. El verso de Salinas, fluyente y discursivo, va a ser ya, desde este libro, una explicación poética del mundo, y una explicación que fluye desde la mirada, desde el gozo presente de estar y ver. La imaginación poética de Salinas, como la de Juan Ramón y la de Guillén, va a ser imaginación de lo real, de las realidades de este mundo suficientes en sí mismas, sin la menor trascendencia de otro. Juan Ramón, en la etapa madrileña de su obra, hacía poesía desde una vida o existencia poética. Salinas, que tanto le debe a Juan Ramón, va a hacerla desde una vida sencillamente humana. Por eso suele partir de una intuición muy concreta, casi anecdótica (y en muchos casos, sin casi), construyendo el poema como una consecuencia lógica —y psicológica— de esa primera intuición.

En *Presagios* —49 poemas en total— hay bastantes dedicados al hijo y a una situación vital familiar: "*La niña llama a su padre:* Tatá, dadá"; "*La luna estuvo en la casa*" (que recuerda el "*la luna bajó a la fragua*", de Lorca); "*Hijo mío, ven al mundo...*"; "*Cómo me duermes al niño...*". El verso que predomina en estos poemas es un octosílabo blanco o asonantado de manera irregular, que alterna con otros pies más breves, de tres y de seis, de cuatro sílabas.

¡Cómo me duermes al niño,
enorme cuna del mundo,
cuna de noche de agosto!
....
Suaves estrellas le guardan
de mucha luz y de mucha
tiniebla para los ojos.
Y parece que se siente
rodar la tierra muy lenta
sin más vaivén que el preciso
para que se duerma el niño,
hijo mío e hijo suyo.

El tema de la naturaleza, infinita y vivida al mismo tiempo, también va a estar presente o latente en muchos poemas. Naturaleza sometida a una elabo-

ración artística que echa mano de toda clase de reacciones sensuales, anímicas e intelectuales. Los mayores aciertos de expresión los consigue, creo yo, cuando se refiere a una naturaleza secreta que hay detrás de la otra:

Cigarra que estás cantando
en un rincón ignorado
del árbol que me da sombra,
no tengo ningún deseo
de saber cuál es la rama...
en que apoyas tu cantar.

Se oye, se escucha mejor, no sabiéndolo. No sabiendo en qué rama canta la cigarra ni qué rumbo lleva el arroyo —*agua en la noche, serpiente indecisa*— que murmura en la oscuridad, pero que murmura su propia realidad y no otra, fantástica y legendaria.

Presagios es libro pequeño con mucho encanto verbal y acento emotivo arraigado en lo popular-tradicional más auténtico:

—¿Lloverá otra vez mañana?
—Alma, ¿y tú me lo preguntas?

Mis ojos ven en el árbol
el fruto redondo y fresco...

Mi tristeza
me la ha robado la noche...

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro...

Lo mejor de estos poemas es el arranque que acabo de citar, sus dos primeros versos, intuitivos y abiertos. Excepcionalmente se incluyen en el libro tres sonetos, forma poemática que no volverá a aparecer en la poesía de Salinas. Son tres sonetos de invitación a la vida interior. El tercero termina así:

No hay nada fuera que me ponga linde:
ni camino que incite, ni montaña
que dulce trasponer al alma sea.

La vida al interior panal se rinde
y libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

Sin embargo, en los dos libros siguientes, *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931), la vida no se va a rendir demasiado al interior panal y el poeta sólo va a seguir creando en escasa medida sus horizontes interiores. La mayoría de los poemas están dedicados a situaciones externas de estar en el mundo. La métrica es la misma que en el primer libro, y el octosílabo fluido, que no llega a formar estrofa, *suena* cada vez más a Salinas y se convierte en distintivo de su voz más auténtica. Hay todavía algunos poemas de la naturaleza: *Clave de febrero; Tránsito* (sobre la última hoja del otoño) ; *La concha; Mirar lo invisible; Playa; La tarde libre...* Pero abundan más los que expresan las nuevas relaciones del hombre con las invenciones técnicas. En primer lugar, los dedicados al automóvil, en los que sigue habiendo naturaleza y paisaje, aunque la relación humana con éste, bastante despersonalizada, haya adquirido nueva dimensión. Descubrir lo antiguo y perenne dentro de esta nueva dimensión va a ser ocupación predilecta del poeta. Sus poemas del automóvil, o del paisaje en automóvil, se llaman: *Pasajero apresurado* (que es el que atraviesa la vieja ciudad sin detenerse ni enterarse de nada) ; *Navacerrada, abril* (poema de la subida al puerto, que recuerda alguna prosa de Gabriel Miró) ; *Route Nationale* (sobre la visión del mundo a la luz de los faros, de

la que ya nos habló Zola en páginas inolvidables de su novela *La bête humaine,* aunque en el novelista francés se trate del faro de una locomotora); *Nivel preferido, Aviso...* Otros poemas se inspiran en otros aparatos mecánicos. Así, en el cine de los años 20: *Far West* (con el viento, a ocho mil kilómetros de distancia, que se ve en la pantalla) y *Cinematógrafo;* en la bombilla eléctrica: *35 bujías;* en el teléfono, el titulado así; en la máquina de escribir: *Underwood girls;* en los anuncios luminosos: *Amsterdam;* en la calefacción central por agua caliente, hoy día ya anticuada: *Radiador y fogata.*

Pero también insiste en el tema de la creación poética como descubrimiento del mundo: *Cuartilla* (mundo en blanco todavía); *Soledades de la obra; Quietud.* Y en el de la necesidad existencial de ser más y llegar a una situación límite: *Vocación, Placer a las once, Don de la materia, Respuesta a la luz, Afán.* Con el tratamiento de este tema se acerca su poesía a la de Guillén, aunque formalmente sean tan distintas. Pero los poemas con más trasfondo de intimidad o *panal interior* son los dedicados a la mujer, cercana y lejana al mismo tiempo, amiga y enemiga, ofrecida y secreta: *Otra tú, La difícil, La distraída, Amiga, Hallazgo, Tú, mía, La resignada, Los adioses, La sin pruebas...* En estos poemas, bastante numerosos, Salinas nos anticipa los mejores aciertos de *La voz a ti debida.*

Llegamos con este libro, *La voz a ti debida* (1933), a un primer momento de plenitud en la voz poética de Salinas. Se trata de un largo poema amoroso, dividido en 70 fragmentos, que lleva por título las palabras finales de un verso de Garcilaso. En la dedicatoria de su *Égloga tercera* a doña María de la Cueva, dice Garcilaso:

Mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.

Cuando Salinas publica este libro hacía tiempo que la poesía amorosa de tipo sentimental estaba de capa caída y sólo sobrevivía a través de los últimos modernistas, ¿o románticos? Según Jorge Guillén [8], "*Era fatal que la poesía de Pedro Salinas culminase en el tema amoroso*". Y era también fatal, creo yo, que culminase sin ninguna afectividad de tipo intimista. Aunque Guillén sostiene que Salinas es sobre todo el poeta del alma, *La voz a ti debida* nos convence de lo contrario: se puede escribir un poema de amor de muy alta espiritualidad y de muy poca presencia del alma del poeta. No son lo mismo alma y espíritu, y los poetas de aquel momento preferían el espíritu y el rigor del arte. Bécquer, en sus rimas amorosas, que son relativamente pocas, nos ha dejado la expresión de los afectos del alma. Salinas, a lo largo de su poema, se propone la fundación de la realidad misma del amor con su palabra, una realidad vital potenciada que sólo existe a través de los amantes. ¿Cómo incorporar al poema, cómo convertir en poesía las situaciones concretas de éstos? Por lo pronto, en su libro va a haber una gran riqueza de realismo psicológico, compatible con la vigencia de un tiempo idealizado. En realidad, los amantes viven fuera de toda realidad temporal normal, incluso de espaldas a ella, en vacación perenne, tal vez inmerecida. Viven su situación excepcional, para decirlo con el lenguaje de Salinas, en los pronombres. Viven desnudos en el tú y el yo, en el nosotros. Por eso va a haber en el libro un doble proceso de desnudamiento de todo lo superfluo, primero, y de incorporación a todo lo elemental y cósmico, después. Sin el primer proceso no sería posible el segundo, lo mismo que sin la utilización de los elementos materiales y concretos no sería posible el clima final de excepción.

En el comienzo del poema hay, todavía, acento bueno de presagio:

Y entonces viniste tú
de lo oscuro, iluminada
de joven paciencia honda.

Después del primer encuentro, el poeta se da cuenta de que el mundo de antes no era más que una gran víspera:

¡Qué gran víspera el mundo!

Una gran víspera que se va a convertir en un gran sí. Sí del cielo y del mar, de la mañana y de la tarde, síes de los astros que dialogan unos con otros. En el empleo del *sí* y el *más* la poesía de Salinas coincide con la de Guillén. El amor se realiza en un día sin pecado y hace vivirlo todo con exceso. Aquí y allí hace su aparición el alma:

¡Qué alegría vivir
sintiéndose vivido!

El poema crece hasta el final en sucesión de riquezas interiores y sobre todo exteriores, aunque peque a veces de exceso de sutilezas conceptuales. Por eso, su continuación o segunda parte se va a llamar ya —con el título de uno de los primeros poemas líricos en lengua castellana— *Razón de amor* (1936). Valbuena Prat subraya el patetismo vigoroso que hay en sus páginas [9]. Además de razón, intensa pasión de amor y un revés doloroso que ya apuntaba en *La voz a ti debida*, pero aquí adquiere más cuerpo.

Hasta llegar al otro momento de plenitud de Salinas van a pasar ahora diez años y, durante ellos, dos guerras, la civil española y la mundial, así como el destierro voluntario del poeta. En 1946 se publica en Méjico su poema *El contemplado*, escrito en Puerto Rico los años inmediatamente anteriores. En 1949 sale en Buenos Aires *Todo más claro*, y en 1954, ya después de su muerte, *Confianza*.

El contemplado es el mar de Puerto Rico —en la edición inglesa, el libro se llama así—, un mar ligero y luminoso, nada trágico ni profundo, ofrecido a la vista y a lo que podríamos llamar el ensueño de la pura mirada. Un mar más importante como luz que como agua, un mar en su ser natural y elemental, sin sombra de historia ni casi de criaturas humanas, un mar donde la mirada del poeta puede reinventar los mitos de siempre, más mediterráneos que atlánticos. Estos libros finales se estudian en otro capítulo, el dedicado a nuestra poesía lírica desde 1939 a 1962. Pero me interesa precisar que en el poema *El contemplado* la poesía de Salinas, llegada a una de sus cimas más altas, se remansa en estrofas regulares con rima asonantada también regular.

El mar no cría cosa que dé sombra;
para la luz se guarda.
Y ella le cubre su verdad de mitos:
la luz, eterna magia.

En otra variación titulada *El poeta* —el poema lleva como subtítulo *Tema con variaciones*, y éstas son catorce—, el mar es el símbolo de la creación sin cansancio. *El contemplado* es poema ambicioso y plenamente logrado. En *Todo más claro* va a seguir habiendo poemas ambiciosos y bien logrados. Cada uno de ellos tiene su mundo propio. En el primero, que da título al libro, vuelve a insistir en el tema de la creación, desde las cosas al poema, a través de la palabra. En *El ángel extraviado*, el poeta lucha contra sí mismo dentro de su alma. Los dos son poemas logrados. En cambio, es lástima que el poema final, *Cero*, sobre las realidades que destruye la bomba atómica, no sea un gran poema logrado. Por el tema que aborda y la fecha temprana de su aparición, merecería serlo.

En el libro póstumo, *Confianza*, vuelve a haber afirmación gozosa de la realidad vivida y vuelve a haber acento intimista de "presagio". Este libro final

se da la mano con el primero por encima de toda su obra poética. Dos versos de uno de sus poemas resumen la posición de Salinas dentro de nuestra lírica novecentista:

Quisiera más que nada, más que sueño,
ver lo que veo.

"*Para Salinas,* ha escrito Carlos Feal [10], *el mundo no es nada si la experiencia vital no lo dinamiza.*" Y más adelante afirma que ve a la poesía de Salinas inmersa en una gran tradición, la del extremismo español y su intensidad de afirmación realista. Yo no lo veo así, y por eso me complace citar una opinión distinta de la mía. Feal añade: "Tradición que —digámoslo con palabras que el propio Salinas emplea en su estudio sobre Manrique— convive aquí con la más alta originalidad." Y en esto sí estoy de acuerdo con Feal: la cualidad decisiva de la palabra poética de Salinas es su originalidad sin extremismos.

Pero su personalidad humana y poética no se agota en la lírica. Su amigo Dámaso Alonso ha dicho en 1951 [11]: "Salinas es quizás el literato español de más facetas y más aptitudes variadas del momento presente. Pero en él y en seguida hay que volver a la unidad: Salinas es un poeta y quizá no es más que eso, un gran poeta. Es un poeta que ha vivido mucho, en la vida de la realidad y en la realidad del mundo de los libros, que ha sangrado mucho por el camino de piedras, y ha volado mucho por la fantasía universal, cargado así de la más auténtica ciencia y de la más verídica experiencia. Y ocurre que este poeta, que nunca, ni aun en el verso, ha trabajado con frías recetas técnicas, tiene una generosa, una dilapidada habilidad, una capacidad de expresión diferenciada que se vierte en poema, en comedia, en novela, en cuento, en ensayo... Y todo, todo aparentemente tan variado, es una profunda, una unitaria comprensión poética del mundo."

Efectivamente, Salinas, Don Pedro, como le llamábamos sus amigos jóvenes de los años 30, además de varios libros de ensayo y de prosa narrativa, nos ha dejado unas cuantas piezas de teatro. En la tercera parte de este trabajo me ocuparé de su obra de narrador y de ensayista.

Jorge Guillén y su *Cántico* [12]

Durante más de treinta años —de 1919 a 1950—, Jorge Guillén ha dedicado su vida entera de poeta a la creación de un solo libro. Son años en que abundan, fuera y dentro de España, los más apasionados, radicales y dispares planteamientos de vanguardia, y que Guillén atraviesa atento sólo a las posibilidades de su propio planteamiento y al crecimiento de su mundo poético personal a través de una palabra situada dentro de las posibilidades de futuro de la tradición española. El crecimiento de este mundo —que coincide con el de su único libro—, en vez de ser, como en otros poetas, por adición de intenciones y colecciones sucesivas, más o menos logradas, es por lo que podríamos llamar expansión interna de unas mismas posibilidades de creación, previamente concentradas en unos pocos poemas iniciales. Y esta expansión no le hace perder intensidad o densidad de espíritu —es decir, de poema creado— a su poesía.

La primera edición madrileña de *Cántico* —75 poesías, *Revista de Occidente*— es de 1928, cuando el poeta, nacido el 93, tenía 35 años. Pero desde bastantes años antes, como ya hemos visto, Guillén colaboraba en las principales revistas literarias, publicando poemas en verso y en prosa. Algunos de estos poemas han sido incorporados con o sin variantes a *Cántico*. Otros permanecen voluntariamente olvidados por su autor y desconocidos desde entonces.

La poesía de Guillén ha estado vigente entre nosotros mucho antes de ser recogida en libro, y ha sido, junto con las de Lorca y Alberti, la que, en un primer momento anterior al superrealismo de los años 30, ha ejercido una influencia más amplia y visible en los poetas inmediatamente posteriores.

La segunda edición madrileña de *Cántico* —125 poesías, *Cruz y Raya*— es de 1935. La tercera edición, ya mejicana —270 poesías, *Litoral*, de Méjico—, de 1945, y la cuarta y primera completa o definitiva —334 poesías, "Editorial Sudamericana", Buenos Aires—, de 1950. Se trata, por lo tanto, de una obra íntegramente realizada durante la primera mitad de nuestro siglo. Entre la segunda y la tercera edición han sucedido las dos guerras, civil española y mundial —de tan opuestos sentido y resultado—, y el destierro voluntario del poeta. También entre estas dos ediciones surge en el título mismo del libro la precisión: *fe de vida*, que completa el primitivo *Cántico*, y que demuestra cómo el poeta, por un lado, se ha dado perfecta cuenta de cuál es la última necesidad humana que le hace cantar —lo que Dámaso Alonso llamará sus *impulsos elementales*— y, por otro, se ha dado también cuenta de la evolución paralela que se produce en la poesía española a través de las nuevas generaciones.

Al frente de la cuarta edición, Guillén precisa que el libro tuvo comienzo el año 1919 en Tregastel, Bretaña, y fue terminado en 1950, en Wellesley, Massachusetts. Sin embargo, aunque empezado en un lugar de Francia y terminado en otro de los Estados Unidos, *Cántico* es un libro de poesía escrito en España, desde la situación cultural e incluso política española. Esto no quiere decir que no esté de acuerdo con las mejores exigencias de la lírica universal. ¿Qué se propone Guillén en su *Cántico?* Ante todo, creo yo, ser poeta exaltado de la realidad de este mundo, afirmando la suficiencia de esta realidad frente a todos los irrealismos. Su tono no es el retórico imaginista de la poesía anterior, modernista o ultra, pero tampoco es el conversacional prosaico que va a invadir la posterior, descalificándola. Es un tono poemático que exige una realidad concentrada en poema, una realidad de la que ha sido eliminado todo lo anecdótico naturalista, por un lado, y todo lo simbolista por otro. La realidad concreta es *más* que el símbolo, y la situación existencial concreta es también mucho más que la anécdota naturalista e inmediata. La criatura poética —criatura de arte, para Guillén— no es más que la exaltación de la criatura real, una exaltación que responde a la exigencia última de estar en el mundo haciéndole caso, o estar entre las cosas contando de veras con ellas, es decir, cantándolas. No hay escape posible. En este sentido podemos decir que Guillén ha alcanzado la esencia misma de la lírica, que consiste en estar cantando entre las cosas, en vez de dominarlas con la inteligencia práctica y utilizarlas para satisfacer las necesidades materiales, como hace la técnica.

Por otra parte, se trata de una poesía intelectual en la medida que lo que he llamado imaginación crítica acompaña a la imaginación creadora. Pero, si en la primera edición de *Cántico* aparecen todavía algunos poemas que nos resultan hoy día más intelectualistas, en seguida nos damos cuenta de que suelen ser los menos logrados como poemas. Y en la misma edición nos encontramos ya muchos otros plenamente logrados en su doble dimensión artística y emocional:

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!
Todo lo que perdí
Volverá con las aves.

Esta emoción artística o poemática de Guillén es la cima a que puede y debe llegar la emoción humana:

Espacio. ¡Se difunde
sobre un nivel de cima!
Cima y planicie juntas
se acrecen, ¡luz!, y vibran.

La primera cuarteta pertenece al poema *Advenimiento* —que es el que abre el libro en las ediciones primera y segunda— y la otra al poema *Meseta.* De estos poemas más plenamente logrados es de los que va a partir el poeta al seguir creando los nuevos que incorporará a las siguientes ediciones. En este sentido, creo que en el primer *Cántico* están ya contenidas todas las posibles dimensiones de la poesía de Guillén, incluso las malas, que no ha desarrollado su autor.

Guillén es un poeta extraordinariamente fiel a sus planteamientos iniciales, y su fidelidad dinámica se traduce en una rigurosa evolución de su exigencia interna. Hasta el tercer *Cántico,* su poesía está creciendo y enriqueciéndose de realidad de fuera, pero también de autoaprendizaje. ¡Cuánto aprende Guillén en su propia obra! Entre el tercero y el cuarto sigue habiendo crecimiento, pero empieza a haber también —sobre todo en los poemas breves— un principio de repetición que nos hace comprender, de acuerdo con el autor, que el ciclo está terminado.

El primer *Cántico* estaba dividido en siete partes, todavía sin título, pero a partir del segundo queda dividido en cinco, que se llaman: *Al aire de tu vuelo* (verso de San Juan de la Cruz), *Las horas situadas* (verso de Fray Luis de León), *El pájaro en la mano, Aquí mismo* y *Pleno ser.* Estos títulos parciales, pero con ambición de totalidad equivalente —todo el cántico es a la vez horas situadas, pájaro en la mano, pleno ser, etc...—, van a organizar el mundo poético de Guillén desde las preferencias de orden clásico que implica su adopción. A partir del tercer *Cántico,* cada una de estas partes en crecimiento expansivo interno se subdivide en otras varias, y a los versos de San Juan y Fray Luis se añaden otros de Manrique, Garcilaso, Góngora, Lope y Quevedo, así como unas palabras finales de Gabriel Miró: "... quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación".

Pero el criterio de esta división en partes ha sido desde el primer momento estrófico o métrico, y no sólo temático. Mejor dicho, la estrofa misma configura el tema posible dentro de ella y éste recibe dimensión distinta según la estrofa en que se vierta. En la primera parte del primer *Cántico* aparecen poemas construidos con estrofas de cuatro versos asonantados, de seis o de siete sílabas. Estas estrofas son de invención guilleniana, así como el empleo alterno de la asonancia en ellas. Son dieciocho poemas de cinco estrofas cada uno. No cabe mayor regularidad, que, afortunadamente, se rompe en ediciones posteriores.

En mi *Introducción a la poesía española contemporánea* [13] me he ocupado con algún detalle del sentido que tiene la asonancia en la poesía de Guillén. Esta poesía representa el límite formal externo a que puede pertenecer una palabra poética, y por eso su sentido de la asonancia está tan íntimamente ligado al sentido mismo de la estrofa. Lo característico y diferencial de Guillén es que va a tratar las asonancias como si se tratara de rimas consonantes. Les va a quitar vaguedad y holgura de alma —la palabra mágica asonantada que hay en Bécquer, en Juan Ramón Jiménez, en Antonio Machado— para darles precisión y presencia agotadora de espíritu. Guillén sí que es un extremista de la estrofa y de la asonancia. En estas estrofas de la primera parte de *Cántico,* las asonancias no sólo alternan dentro de los cuatro versos de cada estrofa, sino que cambian de una a otra. Así, en uno de sus poemas más logrados e inagotables, el titulado *Sazón:*

El vaivén de la esquila
De la oveja que pace...
En su punto la tarde.
Fina monotonía.

¡Polvareda de calma,
Trasluz de lo plenario!
¡Ahínco cabizbajo,
Émulo de la hazaña!

La quietud es extrema
En el rebaño terco.
Acrece y guarda el tiempo
Sus minutos, su hierba.

¡Lejanías en blanco
para la rumia grama!
¡Horizonte, tardanza
del infinito espacio!

En su punto la tarde:
Fina monotonía.
El vaivén de la esquila
De la oveja que pace.

Antes de seguir adelante quiero precisar que me interesan estos detalles técnicos sólo en la medida en que contribuyen a crear una realidad espiritual más intensa, es decir, un poema más verdadero.

En la segunda parte del primer *Cántico* no hay unidad estrófica tan rigurosa. Sus cuatro poemas centrales están construidos con tercetos de versos heptasílabos blancos. Aparecen en estos poemas los temas del durmiente, de la ciudad accidental de un verano, de la noche de luna y del horizonte, que van a recibir desarrollo más acertado en poemas posteriores. Les precede un poema dialogado, *El pino*, todavía simbolista y, por lo tanto, cuerpo extraño dentro de su poesía, aunque lo conserve hasta el final, y hay otro poema final, *Presagio* —como el título del primer libro de Salinas—, escrito también en tercetos de versos blancos o sin rima, aunque esta vez endecasílabos:

Eres ya la fragancia de tu sino.

Las dos características de esta parte son el verso blanco y el terceto. En la tercera hay doce poemas escritos también en endecasílabos blancos, pero de extensión variada y sin división en estrofas. Es un poema que, como la décima que veremos más adelante, ha llegado a ser típicamente guilleniano. En él se ha equivocado algunas veces, y ha llegado otras a grandes aciertos, como en el titulado *Los jardines:*

Tiempo en profundidad. Está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia
de muchas tardes, para siempre juntas!
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

En la cuarta parte vuelve a haber poemas asonantados, construidos con variedad de metros y de estrofas:

Cruje otoño.
Las laderas de sombra se derrumban en torno.

Poemas con palabra más ágil y más deseosa en algún momento de romper su límite formal. La quinta parte la ocupan las décimas, más artificiosas siem-

pre. En la sexta se agrupan unos pocos poemas en estrofas consonantadas o estancias, y la séptima y última la ocupan los romances, que tan gran importancia van a tener en la edición definitiva de *Cántico.*

Esta edición final es la única que existe hoy día al alcance del lector y es en la que debemos estudiar la obra poética de Guillén en su conjunto. Está dividida en las cinco partes que citaba antes, y algunas de ellas se subdividen a su vez en otras varias. Así, la primera, *Al aire de tu vuelo,* y la quinta, *Pleno ser,* en tres partes cada una, y la tercera o central, *El pájaro en la mano,* en cinco, mientras las otras dos, *Las horas situadas* y *Aquí mismo,* no sufren división.

Ya hemos visto que el criterio de esta división ha sido desde un principio de orden formal o métrico, y en la edición definitiva va a seguir siéndolo. Pero, ahora ya, me interesa hablar del mundo poético creado por Guillén con esa variedad de metros y estrofas. Un mundo poético, por un lado, en sonetos, décimas, estancias, romances..., es decir, en estrofas heredadas de la poesía clásica tradicional, y por otro un mundo en estrofas de invención guilleniana que, con el tiempo, van a resultar tan clásicas como las otras. Algunos poemas excepcionales, incluidos en las partes segunda y cuarta —*La rendición al sueño, El distraído, Luz natal...*—, están escritos, por así decirlo, de una manera continua o de un tirón, sin división en estrofas regulares. Otras veces —como en *Viento saltado*— éstas, las estrofas regulares, no lo son tanto. A Guillén le gusta la regularidad de la estrofa y por eso mismo le gusta liberarse de ella de vez en cuando.

Sobre la poesía de Guillén se han escrito muchos libros que tratan de explicarla y comentarla. Es una poesía que admite explicaciones muy diversas, desde las que la consideran como poesía de la intemporalidad del ser —Casalduero, Blecua y Guyón, Valverde— hasta las que la interpretan como poesía del vivir y sus impulsos elementales —Salinas, Alonso [14]—. Yo he creído siempre que se trata de una poesía del estar —o del ser y el vivir al mismo tiempo—, es decir, de estar en la realidad del mundo o estar entre las cosas. La imaginación de Guillén, como la de Machado, tiene raíces temporales. El mismo Guillén, a los diez años de la aparición de su último *Cántico,* ha escrito un pequeño libro o folleto comentando su poesía. Se llama *El argumento de la obra,* y fue editado en Italia el año 61. Es un texto poco conocido entre nosotros, aunque el poeta lo haya incorporado en parte al prólogo de su *Selección de poemas* [15]. Vamos a ver en qué consiste el argumento de *Cántico,* según su autor.

Su explicación empieza así: "*¡Luz! Me invade / Todo mi ser. ¡Asombro!* Estos versos —que pertenecen a la primera estrofa del primer poema de la primera parte de *Cántico*— resumen el hecho inicial que da origen al mundo expresado por esta obra: el amanecer frente al despertar". Amanece el mundo, añado yo, la Creación no creada por el hombre, y despierta éste. Los ojos, la conciencia del hombre se asombran ante el hecho normal de la realidad de fuera. Recordemos el mito platónico de la caverna, en el que la realidad de fuera era, en cambio, algo anormal. "Ese hombre —nos dice Guillén— se reconoce así, gracias al contacto con un más allá que no es él." Lo importante de este más allá es que es real. En esta palabra —real— se cifran su excelencia y su trascendencia. La vida del hombre es diálogo con la realidad. El alrededor es "un regalo para la criatura". Recordemos la circunstancia orteguiana. La soledad no es deseable, pero Guillén llama compañía a estar con el mundo y no sólo con otros hombres. En este sentido, "*Cántico* es ante todo un cántico a la esencial compañía". Hay que depender de las cosas, amar el santo suelo. Además del poema titulado así, *Santo suelo,* son muchos los poemas en los que el

poeta depende existencialmente de una mañana o una tarde, de un instante de luz, un río con árboles, el juego de un niño, el tumulto de la multitud...: *Todo en la tarde, Amor a una mañana, Esperanza de todos, Mayo nuestro, Tiempo libre, Vario mundo, Más esplendor...* Las realidades poseídas poseen, a su vez, a su posesor. Hay que entregarse a la realidad, pertenecer de veras a ella.

Pero "no hay aquí trance místico". "Ninguna experiencia más normal. Tan normal que la olvidamos." Y más adelante, esta confesión tan reveladora de su actitud: "*Cántico* atiende a esos instantes en que no sucede sino el fenómeno extraordinario de la normalidad." Se trata —en los poemas citados y en tantos otros— de maravillas terrestres concretas... La realidad es el milagro de cada día, sin ninguna magia ni contravenciones milagrosas. Un milagro sin milagros. Vivir normalmente debe ser vivir exaltadamente, y, en su caso, vivir hacia el poema. *Vida extrema* se llama el poema en que nos habla más detenidamente de la creación poética. *Más vida* se llama otro en que nos habla del crecimiento del hijo.

Por lo tanto, no basta *ser,* hay que *estar.* "*Soy, más, estoy*", dice de sí mismo. Y de la amada: "*Eres. ¡Ventura en potencia! / Más aún: estás...*" Y en otro pasaje del comentario a su obra: "*Estar* constituye la consumación de *ser*". Estar es algo temporal y limitado. Para el estar del hombre hay un mundo hallado y otro inventado. El mundo hallado es Creación. Guillén no niega la existencia de un posible Creador. Si uno, como poeta, puede crear la realidad poemática del árbol, su realidad natural hallada pertenece a otra Creación. Citaré, una vez más, sus palabras: "La Creación se revela de tal modo que puede postular una vía posible hacia un Creador. Por de pronto, henos ante la presencia terrestre. A su exaltación se limita *Cántico.*" No tiene, por lo tanto, dimensión religiosa positiva, aunque a título de excepción se recojan algunas festividades cristianas: *Sábado de Gloria, Navidad, Pentecostés* (poema que ya no pertenece a *Cántico,* sino a la primera entrega de *Clamor, Maremagnum*).

Pero, además del mundo hallado, hay un mundo inventado. Lo normal es la naturaleza, lo urbano es siempre un paréntesis. Y en lo hallado y lo inventado hay criaturas, la mayor parte de ellas matinales y frescas, niños, muchachas. En *Cántico,* nos dice Guillén, no hay viejos. No hay viejos ni enfermos, ni casi dolor y muerte. Tampoco hay sueños o ensueño a la manera romántica. Hay amanecer, mañana clara, mediodía, primeras y últimas horas de la tarde... Y hay noche. Los poemas que más abundan son los del amanecer y el despertar, y después los nocturnos. Hay éxtasis amoroso y amistad, paseos solitarios y en compañía, pérdida entre la multitud y velada en familia. Cada poema, en cada una de las partes y subpartes del libro, queda situado en la hora del día —del estar en el mundo— que le corresponde.

Todas las partes empiezan con poemas de amanecer y despertar y terminan con poemas de noche. En la primera subdivisión de la primera parte tenemos: *Más allá,* y *Los nombres,* que viene desde el primer cántico:

Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas...

Y en seguida viene *Niño,* que trata del amanecer de la vida. El niño es:

Instante sin historia
Tercamente colmado
De mitos entre cosas.
Mar sólo con sus pájaros.

En otras partes del libro va a haber otros muchos poemas sobre la niñez que juega, crece e inventa, incluso sobre sus propios hijos *(El infante, Más*

vida). La segunda subdivisión de la primera parte empieza con *Alborada*, y la tercera con *Cuna, rosas, balcón* y *Luz diferida*, todos ellos poemas de la llegada de la luz. La segunda parte también empieza con un largo poema en rima perfecta que se llama *Paso a la aurora*, y otro sobre el niño y su mundo: *Feliz insensato:*

No deja de jugar el feliz insensato...

Y lo mismo pasa en las cinco subdivisiones de la tercera parte. Hay amanecer en décima *(A eso de las cuatro)* y en soneto *(Amanece, amanezco)*; hay amanecer en las demás estrofas de invención guilleniana *(Fe, Ciudad en la luz, Único pájaro, Buenos días, Accidente, Calle de la Aurora, El viaje, Ahora sí...)*, que es el amanecer al lado de la amada, y termina así:

Ya los enamorados casi emergen
Del sueño que se abre a un embeleso.
¡Forma tendida al lado, confiada!
Desnudez que es feliz impulsa al día.
La verdad embelesa a los albores.)

La cuarta parte empieza con tres poemas de amanecer *(Los balcones del Oriente*, poema que suena al Machado de *Las encinas, En tren, Poema de un día*, y en el que, en los suburbios brumosos, amanece el mundo del trabajo; *Despertar, Gallo del amanecer)*. Y en seguida viene el de la nieve:

Lo blanco está sobre lo verde,
Y canta.
Nieve que es fina quiere
Ser alta.

Enero se alumbra con nieve, si verde,
Si blanca.
Que alumbre de día y de noche la nieve,
La nieve más clara.

En este poema, el poeta, al despertar, se encuentra con la nieve de fuera. En el siguiente, *Temprano*, se encuentra con la escarcha, siempre una criatura concreta, que va a ganar concreción en el poema.

La primera subdivisión de la quinta parte no tiene más que dos romances —en esta parte sitúa el autor todos sus romances—, uno de ellos del amanecer, *Mundo en claro*, y el otro nocturno: *Caminante de puerto, noche sin luna*. La segunda subdivisión empieza con *Del alba a la aurora* y *Los aires*, que viene del primer *Cántico* y es poema de mañana reciente, todavía con rocío y alondras:

¡Damas altas, calandrias!
Junten su elevación
Algazara y montaña,
Todavía recientes
Gracias a la mañana
Trémula de rocío,
Tan cándida y sin tasa
Bajo el cielo inventor
De distancias, de fábulas.

Es característica de Guillén la frase larga que discurre a lo largo de muchos versos y estrofas y ocupa a veces el poema entero.

También podría hacer la enumeración de los poemas nocturnos, situados siempre al final de una de las partes o subpartes del libro. Citaré sólo los más importantes: *Advenimiento* y *Salvación de la primavera*, en la primera parte; dos sonetos, *La noche de más luna* y *Sueño abajo*, en la tercera; *Noche del*

caballero, Las hogueras, Quiero dormir y *Amistad de la noche*, en la cuarta; *Pleno amor* y el romance ya citado, *Caminante de puerto, noche sin luna*, en la quinta y última.

Advenimiento es el poema que abría el libro en las dos primeras ediciones. Ya he citado su primera estrofa: *¡Oh luna, cuánto abril!...* Por ser poema nocturno tiene que cambiar de sitio a partir de la tercera edición y dejarle su puesto a un poema de amanecer: *Más allá. Salvación de la primavera* trata el tema de los amantes y la unión amorosa. Es, creo yo, uno de los mejores poemas de nuestra lírica de todas las épocas. En mi *Introducción* he escrito lo siguiente: "En el poema *Salvación de la primavera* se canta ya la unión amorosa en sí misma, despojada de todas sus vestiduras, como un haz de energía interior en el que todas las posibles realidades del universo se funden en el pasmo del acto carnal. En este sentido es seguramente el poema guilleniano que más realidad contiene." En otras partes del libro hay otros poemas largos que tratan el mismo tema: *Anillo*, en cuartetos endecasílabos, y *Pleno amor*, que es un espléndido romance en dos partes. Pero hay más poemas que, situados en el lugar que corresponde dentro de cada parte a cada hora del día, nos hablan de situaciones concretas de los amantes. Hay uno titulado así, *Los amantes*, y otros dos, *Con nieve y sin nieve* y *Mayo nuestro*, en la primera parte. *Tarde mayor* y *Tu realidad*, en la cuarta. Son poemas logrados en los que el poeta conserva su realidad vivida sin caer en lo anecdótico.

Entre los poemas nocturnos merecerían un comentario detenido, que yo no puedo hacer, *Noche del caballero* y *Caminante de puerto*. Son poemas que anticipan otros del libro *Clamor* —complemento, y no sólo continuación, de *Cántico*—, que empieza a publicar Guillén en 1957. El primer romance está inspirado en la aventura de los Batanes, y el Caballero es Don Quijote. El segundo, más narrativo, nos habla de la situación del hombre a solas con las potencias oscuras de la noche en lo alto de un puerto de montaña. En estos poemas, la noche se convierte en criatura poética individual, pero sigue siendo realidad natural opuesta al hombre.

He dejado para el final los dos últimos poemas del libro, que son dos romances, *El aire* y *Cara a cara*. El primero es un amplio resumen de toda su poética. En su *Cántico*, construcción espiritual extremada desde la situación precisa de cada palabra, se trata de poner en marcha la realidad en potencia que sigue habiendo dentro de la realidad natural más clara y más diáfana: la del aire. El otro romance, en cambio, se opone al resto del libro, confirmándolo. Es un poema en que hay drama, incluso muerte, en definitiva presencia del mal, pero el poeta no cede en su actitud. A través de unas palabras de Federico García Lorca se enfrenta con la realidad de la guerra civil. El mal se adueña del mundo, que para Guillén estaba bien hecho.

¡Imperen mal y dolor!
En mi semblante un sonrojo
De inaptitud se colore.
No cedo, no me abandono.

Después de este romance —que explica su actitud política y su destierro voluntario—, el poeta no puede seguir escribiendo *Cántico*. Lo da por terminado y se pone a escribir *Clamor*. En el prólogo a su *Selección de poemas* nos dice de esta segunda etapa de su poesía: "Ya en *Cántico* se insinúa *Clamor*. Son los ruidos hostiles... En el desorden ya está operando el mal y la visión del mundo tiene que ser ética. El dolor ostenta cara de enemigo." En *Cántico*, podemos decir de acuerdo con Guillén, hay más Creación; en *Clamor*, más Sociedad. Pero "Creación no es Sociedad: no hay una sola frase adicta a un

conglomerado pretérito o actual de la Historia, y no faltan —sobre todo en *Clamor*— ni protestas ni críticas". Lo que en *Cántico* era adhesión a una Creación, en *Clamor* va a ser efectivamente protesta de una Sociedad.

Este segundo libro o poema unitario extenso, *Clamor*, lo ha publicado Guillén en tres entregas: *Maremagnum* (1957), *... Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963). En otro capítulo se estudia con detenimiento la poesía española de posguerra, a la que pertenecen estos libros. No puedo entrar aquí en su comentario detenido. *Clamor* sigue dependiendo de *Cántico*, ya que no es más que su complemento poético. Antes había un equilibrio, aunque extremado, entre lo que podríamos llamar necesidad estética y ambición metafísica. Ahora, como el propio Guillén nos advierte, surge un tercer factor, lo ético, que lo desequilibra todo. ¿Puede crear Guillén una poesía del desequilibrio tan espléndida como su poesía del equilibrio? La palabra situada de *Cántico* va a seguir vigente en muchos poemas de *Clamor*, impidiéndoselo. Pero a las páginas de su libro va a incorporar nuevos tipos de poemas. En primer lugar, el poema en prosa, generalmente breve, que alterna con los otros en verso. En segundo lugar, el poema narrativo extenso, a veces dialogado (*Luzbel desconcertado* y *La hermosa y los excéntricos*, este último con partes en prosa, en *Maremagnum*; *Lugar de Lázaro* y *Huerto de Melibea*, escena dialogada, en *... Que van a dar en la mar*; y *Dimisión de Sancho* y *Las tentaciones de Antonio*, en *A la altura de las circunstancias*). Por último, aparecen en *Clamor* los *tréboles*, breves sentencias en tres o cuatro hojas o versos:

Gran poeta: gran calamar
Que por el agua arroja tinta
Soñando ser todo el mar.

Pero tal vez lo más valioso en esta segunda etapa de su obra sea la aparición de la poesía del ayer y del recuerdo. En *Cántico* no había más que poesía del presente. Ahora, en la parte cuarta del libro central, *... Que van a dar en la mar*, hay dieciséis poemas que alternan con algunas colecciones de *tréboles*, y en los que el poeta, ya viudo, evoca momentos decisivos de su vida amorosa matrimonial. El tercero, titulado *Encuentro*, termina así:

¡Qué imprevista, qué lejana,
Qué improbable apareciste
Para que ya la mañana
Nunca amaneciese triste!

Fue el azar quien me llevó,
Divino a veces, a ti.
Y si yo tal vez soy yo,
¿Será que te descubrí?

Nosotros fuimos surgiendo
Como realidad entera:
En este mundo de estruendo
La palabra verdadera.

Pude ignorar Tregastel,
Pude no ser el que soy,
Pudo el acaso cruel...
Pero no lo fue — ni hoy.

Hoy que nuestra doble vida
Ya es un solo río impar.
No hay poder que lo divida
Antes de rendirse al mar.

Hasta la estrofa —redondilla clásica sin apenas "reducción" guilleniana— contribuye a que la voz de Guillén vuelva a sonar como nueva [16].

Al corregir las primeras pruebas de este trabajo, me llega de Italia el tercer libro de Jorge Guillén: *Homenaje. Reunión de vidas.* Son más de 650 poemas —casi el doble que los de *Cántico*— divididos en seis partes: 1) *Al margen.* 2) *Atenciones.* 3) *El centro.* 4) *Alrededor.* 5) *Variaciones*, y 6) *Fin.* Lleva al frente estos versos de Berceo:

Señores e amigos, Dios sea end laudado,
el segundo libriello habemos acabado,
queremos comenzar otro a nuestro grado,
que sean tres los libros e uno el dictado.

Y, al final, uno sólo del *Poema del Cid:*

Las palabras son puestas, los homenajes dados son.

La primera parte son más de 150 poemas al margen de libros y autores de la historia universal de la literatura, desde la Biblia y Homero, los trágicos griegos, los novelistas rusos o franceses, y muchos otros poetas, filósofos y científicos de diferentes culturas, hasta llegar al propio *Cántico.* En la segunda parte hay poemas dedicados a poetas españoles, clásicos y modernos, desde Juan Ruiz a García Lorca, desde Fray Luis o Lope a Prados o Altolaguirre. En la quinta parte publica versiones en verso castellano de poetas de otras lenguas: catalán y gallego, portugués, italiano, francés, inglés y alemán. En algún momento nos da varias traducciones, en distinto metro, de un mismo poema. En las dos partes centrales recoge poemas ocasionales, de viaje y de lectura, de amistad y de amor, incluyendo algunos poemas amorosos más extensos *(Amor a Silvia, Repertorio de junio, El viaje a Citeres...).* En la sexta y última parte, tal vez la más importante del libro, se enfrenta con la totalidad de su vida y hace un repaso poético general. En el primer poema, *J. G. (1893-19),* glosa así lo incompleto del título:

Primera fecha: tradición segura.
Se ve en la fecha posterior su base.
Mil novecientos. ¿Y...? Vital blancura.
¡Qué agonía vivir, si adivinase!

Hay una sección de poemas en prosa, titulada *A pie.* El último poema, *Obra completa,* termina con esta estrofa:

Este sol inflexible de meseta
nos sume en la verdad del aire puro.
Hemos llegado al fin y yo inauguro,
triste, mi paz: la obra está completa.

Cántico. Clamor. Homenaje. La obra está completa. Los libros son tres, y el dictado, uno. *Cántico* sigue siendo el libro de su voz esencial, y los otros dos —epigramas, atenciones, comentarios— sus complementos circunstanciales.

Gerardo Diego y su tercer mundo [17]

Si Jorge Guillén es poeta de un solo libro, Gerardo Diego no sólo es autor de muchos, tal vez demasiados, sino travieso, empecatado creador de mundos poéticos opuestos. Estos mundos podemos reducirlos a dos: el de la poesía pura o absoluta, imaginista o creacionista, desligada de todo compromiso social *(Imagen, Manual de espumas, Biografía incompleta...),* y el de la poesía rela-

tiva o aplicada, apta, por así decirlo, para todos los públicos (*Versos humanos, Vía-Crucis, Soria, La suerte o la muerte...*). Pero, como veremos en seguida, hay todavía un tercer mundo, el de la poesía relativa elevada a la categoría de absoluta (*Alondra de verdad, Ángeles de Compostela...*). Y este tercer mundo puede existir porque los dos primeros hunden sus raíces, de manera distinta cada uno, en la peculiar calidad de su palabra poética. Una palabra ingeniosa, pero, como ya he escrito en mi *Introducción a la poesía española contemporánea*, con "ingenio verbal de primera calidad, o un ingenio al servicio de la calidad imaginativa de la palabra misma, y no al revés, la palabra al servicio del ingenio". Para el verdadero poeta, la palabra nunca es un medio, sino un fin, y sólo puede ser un fin siendo palabra trascendida como comienzo de un mundo nuevo.

Los primeros libros de versos de Gerardo Diego, *Iniciales, El romancero de la novia, Nocturnos de Chopin*, nacen el mismo año, 1918, ingenuos y sentimentales, como el alma misma del adolescente provinciano que los ha escrito. Nacen, y permanecen inéditos casi del todo, ya que el único publicado entonces, en 1920, el *Romancero*, no puede llegar al público a través de una edición voluntariamente limitada y no venal, "mínima, devota y secreta para unos pocos amigos numerados", como ha dicho su autor refiriéndose a ella muchos años después. Sin embargo, el año anterior, 1919, Diego se da a conocer como poeta leyendo en el Ateneo de Santander sus *Nocturnos*. Hasta 1944 no vuelve a publicar una segunda edición del *Romancero*, seguido esta vez de *Iniciales*, pero en 1941 había incorporado ya algunos poemas de estos libros a la *Primera Antología de sus versos*. En esta misma *Antología* aparecen tres *Nocturnos de Chopin*, libro inédito entonces, que lleva como subtítulo *Paráfrasis románticas*, y que no ha sido editado en edición completa hasta fecha muy reciente.

En 1944, en el breve prólogo que escribe para la edición tardía de *Iniciales* y *El romancero de la novia*, nos dice Diego que este libro estaba influido "por el *Romancero de una aldeana*, del tierno y casto santanderino Enrique Menéndez Pelayo, y por las *Rimas* y los *Jardines lejanos* del melodioso e irisado poeta de Moguer". No conozco el *Romancero de una aldeana*, y no puedo comprobar su influencia sobre el de Diego, pero éste suena desde luego con acento juanrramoniano, aunque del primer Juan Ramón, anterior a su influencia decisiva sobre el clima de arranque del 27:

Eres mi novia, mi novia...
palabra divina. Suenas
a música, a luz, a labios,
a corazón, a pureza.

Ya no son sueños mis sueños.
Ya no son penas mis penas.
Ya es todo bueno, ya es todo
aurora, ya es todo fiesta.

Ya la rosa de mi alma
se abre a la luz de la estrella.
Treinta de mayo: ¡celestes
alas de mi primavera!

En *Iniciales* —que es, en realidad, su primer libro— hay una temática más amplia y más ambiciosa (*Poeta sin palabras, Al eterno femenino, Preludio, Impromptu...*) y una métrica más variada, a través de otras influencias, además de la de Jiménez: Bécquer y Machado, Silva y Darío. Creo que es muy importante este primer balbuceo de su palabra de poeta porque va a persistir, más o menos velado, en toda su obra. Lo que gane en perfección de arte y

oficio no va a cegar las aguas del hontanar de origen. Y, sin embargo, el poeta no va a valorar y aceptar plenamente este primer acento suyo hasta muy tarde. El planteamiento juvenil decisivo de su poesía, el que le da aptitud para los más altos vuelos, es el planteamiento creacionista. Mientras Guillén y Salinas permanecen fieles a lo que he llamado el clima de arranque que hace posible la palabra evolucionada de Juan Ramón, y por tanto fuera de todos los ismos, Diego —que, como acabamos de ver, ha sido influido por el otro Juan Ramón, el de la palabra mágica asonantada— va a ser un poeta de vanguardia. Y la vanguardia poética española, en los años en que llega Diego a Madrid para hacer oposiciones a una cátedra de literatura, es el ultraísmo.

Gerardo Diego se adhiere al ultraísmo, colabora en sus revistas, se somete a sus normas tipográficas, participa en algunos de sus más resonantes actos públicos y en un primer momento llega a ser un poeta ultraísta más. El ultraísmo, como sus precedentes futurista, cubista y dadaísta, quiere llegar a lo existencial concreto, pero, a diferencia de aquéllos, se queda en lo escandaloso literario. Porque no es, en realidad, poesía de crisis honda y necesaria. Por su parte, al joven Diego no le basta con ser joven él mismo, quiere que lo sea su palabra, o no le basta con ser joven en su vida, necesita serlo en su verso y en su obra. Hay en él una decidida vocación de poema creado, y por eso, en unión de su amigo Juan Larrea se incorpora al creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro.

Aunque en la vida y en la evolución poética de Diego el momento ultraísta pasajero sea anterior al creacionismo permanente, en la vida literaria española sucede al revés, ya que es el paso por Madrid de Huidobro, ya creacionista, en 1918, el que desencadena el movimiento ultraísta. Cuando en el mes de mayo de 1919 Gerardo Diego lee sus *Nocturnos de Chopin* en el Ateneo de Santander, todavía no ha cumplido los veintitrés años, pero ya es poeta ultraísta, y en noviembre del mismo año, con los veintitrés recién cumplidos, pronuncia en el mismo Ateneo una conferencia sobre *La poesía nueva*. Son el año y el mes en que Guillermo de Torre lanza en *Vertical* el *Manifiesto ultraísta*. En su conferencia, Diego expone y defiende la nueva estética, afirma que *Ultra* no es una escuela, sino todo lo contrario, "un movimiento amplísimo de renovación", y que su única limitación es no hacer lo que ya se ha hecho. Tal vez esa misma amplitud le impidió a *Ultra* quedar en poemas y en obra hecha, mientras el creacionismo, más concreto y limitado, ha dado por lo menos cuatro grandes poetas en lengua española: Huidobro y Vallejo, Larrea y Diego.

El crítico italiano Vittorio Bodini nos dice en el prólogo a su libro *I poeti surrealisti spagnoli* (Saggio introdutivo e antologia), 1963 [18]: "Gerardo Diego es al superrealismo español lo que Pierre Reverdy al francés. Cándido guía de la renovación poética española, dotado de un olfato maravilloso para lo nuevo y para lo que, dentro de lo nuevo, vale la pena; reservado y distraído, solitario, vanguardista puro, con toda la gloria y todos los peligros que implica esta función, se unió siendo muy joven a los ultraístas y continuó durante largo tiempo compartiendo su credo poético de la autosuficiencia y superioridad de la metáfora aislada, que queda fuera de todo contexto y toda psicología, aun cuando dejó a los ultraístas para fundar con el chileno Vicente Huidobro el movimiento afín creacionista, que quería ser un desafío de la poesía a la naturaleza. He citado ya la frase de Huidobro: *Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol.* Pero Diego se muestra mucho más sensible al aspecto literario que a la dimensión cósmica de la creación, y por tanto se dedica más a la búsqueda de lo inédito que de lo nuevo. Sin embargo, el creacionismo debe a Diego y a sus evidentes cualidades de poeta su afirmación en España,

ya que, de sus otros exponentes, Huidobro y Vallejo no eran españoles, y Larrea no era creacionista." (Al estudiar la obra de Larrea veremos por qué dice Bodini eso de que no era creacionista.)

Hablando todavía de Diego, va a señalar los tres grandes aciertos intuitivos que tuvo en aquellos años. En primer lugar, el descubrimiento y la incorporación de Larrea a la lírica española, pero, además, la convocatoria del Centenario de Góngora, en 1927, y, en 1932, la publicación de su *Antología de poesía española contemporánea.* "La más perfecta —según Bodini—, la única que un poeta haya hecho de sí y de sus contemporáneos, entresacando de una situación todavía *in fieri,* no decantada aún por el tiempo y la crítica, los ejemplares más válidos, en un panorama impecable, al que no se le puede reprochar una sola exclusión o admisión injustificada. Ejemplo que creemos único en la historia de la poesía, especialmente si consideramos la juventud del antologista y de los antologizados."

La palabra creacionista de Gerardo Diego es, como ya indicaba en mi *Introducción,* una palabra juvenil, aventurera y arriesgada, una palabra sin gastar, superficial y despreocupada, disponible y alerta, cuya aparente agresividad imaginista encubre un fondo de timidez sentimental. Con esta palabra llega a un primer grado de distanciamiento artístico y, en los mejores momentos, de enajenación significativa. Por su parte, la calidad misma de la imagen es resultado del poema y su multiplicidad festiva suple la falta de toda preocupación trascendental. Las imágenes sueltas quedan ligeramente enlazadas por una sintaxis gratuita, pero siempre correcta. Y el secreto de esta sintaxis está en la música, es decir, en el ritmo musical inseparable del acierto del poema:

Ayer Mañana
Los días niños cantan en mi ventana.
(Primavera, Manual de espumas).
El viento vuelve siempre
aunque cada vez traiga un color diferente.
(Emigrante, ídem)
Por las noches el mar vuelve a mi alcoba
y en mis sábanas mueren las más jóvenes olas.
(Recital, ídem)
Sobre la muchedumbre
las ventanas vuelan
Y la luna esta noche
no reparte esquelas.
Pobre corazón mío
Hoy no le he dado cuerda.
(Carnaval, Imagen)

Los tres libros creacionistas de Gerardo Diego son: *Imagen* (1918-21), *Limbo* (1919-21) y *Manual de espumas* (1922). Pero entre los tres libros de su primera época y estos tres hay otro, *Evasión,* 1919, donde incluye poemas de transición hacia su nuevo concepto de la poesía creada como realidad autónoma. En este libro, Diego está abierto a múltiples influencias, sobre todo francesas, y despliega su maestría como humorista lírico, a la manera de Laforgue y Corbière:

La luna en cuarto creciente
es como un huevo esplendente.
Todo el cielo se resiente
de su luz.
Los faroles en hilera
son estrellas de primera,
de segunda y de tercera
magnitud.

(Nocturno funambulesco)

En *Imagen* y en *Limbo* crece el sentido de la poesía como juego intrascendente. *Manual de espumas* es una pura fiesta, en imágenes sueltas, de la lírica española:

Danzar
Cautivos del bar

La vida es una torre
y el sol un palomar.
Lancemos las camisas tendidas a volar.

Por el piano arriba
subamos con los pies frescos de cada día.

Hay que dejar atrás
las estelas oxidadas
y el humo casi florecido.

Hay que llegar sin hacer ruido
....
Danzar
Cautivos del bar

Porque las nubes cantan
aunque estén siempre abatidas las alas de la mar
....
Hurra
Cautivos del bar

La vida es una torre
que crece cada día sobre el nivel del mar.

En este poema —uno de los más logrados del libro—, la afirmación vital gozosa es inseparable del arte poética que expone su autor. Ésta va a ser una de las principales características de su mundo creacionista: la fusión de lo existencial con lo estético, con evidente predominio de lo segundo sobre lo primero. Otra característica importante es la utilización de palabras que designan realidades concretas: bar y torre, palomar, mar y camisa, pie y piano, estela y humo, nube y ala, etc... Y en otros poemas: guitarra, policía, salto de agua, veleta, tejado, viento, pianola, cordero, alcoba, almohada... Con estos elementos reales sometidos a sintaxis musical contagiosa va a lograr la calidad creada del poema. Algunas veces, su verso, como estribillo suelto, suena anticipadamente a nueva canción popular de Lorca o Alberti:

Estabas en el agua
estabas que yo te vi.
Todas las ciudades
lloraban por ti.
(Madrigal. Imagen)

El agua ha muerto hija
La enterrarán en una sortija.
(Movimiento perpetuo. Idem)

Con su poesía creacionista, Diego se coloca en primera fila entre los poetas de su generación y se adelanta, a su manera, a muchas posiciones posteriores. Su lógica poética, distinta de la otra, no cae en la mecánica del subconsciente, aunque prepare los caminos de la liberación más profunda que van a intentar otros poetas. Hoy día, su creacionismo —añadiendo a los tres libros ya citados *Poemas adrede* y *Biografía incompleta*, de los que me ocupo más adelante— ha quedado marginal y señero, incluso dentro de su propia obra. La poesía absoluta a través de este planteamiento creacionista sólo puede tener un público minoritario, mientras la relativa o aplicada puede tener un público mucho más extenso. Y Gerardo Diego no ha querido renunciar a este segundo público. Por eso ha llegado a ser uno de los poetas de circunstancias más fecundos y felices de la lengua española. Su devoción incondicional a Lope tal

vez se explica por su incapacidad de renunciar a ningún tema posible y, al mismo tiempo, su capacidad de adaptación a todos los géneros más o menos heredados u oficiales. Al servicio de estos géneros pone el poeta una palabra última, inusitada y trascendida, y una agilidad increíble para la invención del sustantivo, del adjetivo y de la rima. A diferencia de Reverdy, en Francia, o de Larrea entre nosotros, Diego ha querido ser dos poetas complementarios al mismo tiempo, y sin necesidad de cambiar de nombre, como el portugués Fernando Pessoa, ha creado dos obras paralelas: la que cuenta poéticamente por su planteamiento radical (creacionismo) y la que cuenta literariamente por su tratamiento artístico del tema objetivo, impuesto desde fuera.

En cierta ocasión, Gerardo Diego dijo que la literatura era "*el ángel rebelde caído del cielo de la poesía*". De acuerdo con estas palabras suyas, una gran parte de su obra va a ser poesía de ángel caído o semicaído. Y cuando este ángel quiere volver a su cielo de origen es cuando el poeta crea lo que he llamado su tercer mundo.

Los libros del ángel o poeta semicaído Gerardo Diego arrancan todos del titulado *Versos humanos* (1925). En el poema-prólogo de este libro, nos dice el poeta, todavía con dejo rubeniano anterior a *Vltra:*

Poesía de circunstancia.
Trazo fino, leve perfil.
Que una lejana resonancia
envuelva el concreto marfil.

Y un poco más adelante:

No se cante el verso, se diga.

Este poema, por tanto, sigue siendo un arte poética, pero no creacionista, sino modernista y retórica:

Regresa el pájaro a la jaula
abierta —se entiende— y teórica,
y es grato renovar el aula
polvorienta de la retórica.

El autor se da muy bien cuenta de en qué consiste este nuevo compromiso de orden social con la poesía, resuelto a través de una voz confidencial y un fino acento conmovido:

Efusión, ejercicio, apunte.
Voces de amor y de amistad.
Permitidme que aquí os junte.
Vida y Arte. Mitad y mitad.

Antes, en su mundo creacionista se trataba del vuelo libre de una poesía sin compromiso; ahora se trata, mitad y mitad, de vida y de arte, aunque sin renunciar al vuelo libre:

Verso obediente, verso humano;
gracias por tu ayuda ejemplar.
Saldremos mañana temprano
a volar libres, a volar.

Antes de *Versos humanos*, Diego publica en una colección no venal de libros para amigos, editada por José María de Cossío, los quince poemas del libro *Soria, galería de estampas y efusiones* (1923). En la estampa nos da lo mejor de su mirada de acuarelista, y en la efusión lo mejor de su alma de poeta.

Los tejados de Soria,
tejados caprichosos e infantiles
como hechos al azar y de memoria
por manos de arbitrarios poetas albañiles.
Para soñar, qué bellos los tejados...

Otros poemas evocan la sombra de don Antonio Machado en el Camposanto del Espino, donde dejó enterrada a su mujer, o el rebaño trashumante que atraviesa la ciudad levantando su nube de polvo, o a los enamorados que pasean por la orilla del Duero, esos enamorados

que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras.

En *Versos humanos* incluye un *Nuevo cuaderno de Soria,* en el que nos habla de su carnaval, de su estación terminal de ferrocarril, a la que llama de los sueños y los trenes, de sus nuevos amigos sorianos, Mariano Iñíguez, Mariano Granados, Pepe Tudela... Y el libro de poemas sobre Soria sigue creciendo lentamente en el alma de Gerardo, hasta que en 1948 aparece ya completo. A las dos partes publicadas se añaden otras tres: *Capital de provincia* (1929-47), *Cancionerillo de Salduero* (1941-43) y *Tierras de Soria* (1929-47). En esta última parte incluye dos de sus mejores sonetos: *Revelación,* escrito en Numancia, y *Cumbre de Urbión,* que han aparecido ya en *Alondra de verdad* (1941). Un poema final, de 1946, titulado *El intruso,* da fin al libro.

Desde 1923 hasta 1947, un cuarto de siglo se pasa Gerardo Diego escribiendo su entrañable poesía soriana. También otra parte de *Versos humanos,* titulada *Versos cantábricos,* va a seguir creciendo a lo largo de su vida hasta convertirse en el libro *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961). En su edición definitiva el libro está dividido en siete capítulos: *Santander, Mar, Elegías y ofrendas, Juegos, La novela de una tienda, Mis hermanos, La Montaña.* En primer lugar, su ciudad natal, la ciudad de sus juegos de niño, de sus numerosos hermanos y de la tienda de sus padres. Pero también el doble paisaje, mar y montaña, y algunos paisanos amigos, a través de sus ofrendas y elegías. Algunos de los poemas incluidos en este capítulo los ha publicado en *Versos humanos,* en la parte titulada *Elegías (A Enrique Menéndez Pelayo* y *A José de Ciria Escalante)* y en la titulada *Epístolas (A José María de Cossío, A José del Río Sainz, A Juan Larrea).* Menos la epístola al amigo bilbaíno Juan Larrea, los otros poemas se incorporan al libro *Mi Santander, mi cuna, mi palabra.*

Pero no hemos agotado aún el contenido de *Versos humanos,* del que han salido ya dos de los libros más personales de Diego. La primera parte está en sonetos, escritos con el arrebato y la maestría que van a hacer posible *Alondra de verdad.* Uno de los mejores, *El ciprés de Silos,* va a dar origen a un segundo *Ciprés,* que figura en las páginas de *Alondra.* Y el primero de todos, que empieza *Cauteloso arquitecto de colmena,* va a ser también el primero de *Alondra,* con el título de *Soneto mío,* cambiando el *cauteloso* en *anhelante,* conservando con pequeñas variaciones los dos cuartetos, y sustituyendo los tercetos que figuran en *Versos humanos* por estos otros:

Abejas, abrasad la fortaleza.
Lenguas de oro exalten su corteza
y transverberen su volumen puro.

Vive, soneto mío, altiva llama;
canta para el que sueña y el que ama,
sin consumirte ardiendo hacia el futuro.

Si por un lado Diego supera el modernismo con el creacionismo, por otro lo supera con su vuelta al clasicismo a través de sonetos, décimas y romances. En sonetos, además de los ya citados, se escribe un largo poema de amor titulado *Teoría,* y en décimas un par de *Glosas,* también de contenido amoroso. Podemos decir, por tanto, que cuando llega la fecha del Centenario de Góngora, 1927, Diego ha incorporado ya a su equipaje lírico esta nueva dimensión clasicista de su palabra viva. Coincidiendo con el Centenario y como ejercicio de homenaje a Don Luis, escribe en sextinas reales su famosa *Fábula de Equis y Zeda,* cuyo segundo tiempo, *Amor,* empieza así:

Era el mes que aplicaba sus teorías
cada vez que un amor nacía en torno
cediendo dócil peso y calorías
cuándo por caridad ya para adorno
en beneficio de esos amadores
que hurtan siempre relámpagos y flores.

Ella llevaba por vestido combo
un proyecto de arcángel en relieve
Del hombro al pie su línea exacta un rombo
que a armonizar con el clavel se atreve
A su paso en dos lunas o en dos frutos
se abrían los espacios absolutos

Más adelante va a crear otros "poemas adrede", en décimas *(La reconvención amistosa),* en liras *(Idilio),* en octavillas italianas *(Canción muy apasionada)* y en cuartetas de pie quebrado *(Azucenas en camisa):*

Venid a oír de rosas y azucenas
la alborotada esbelta risa.
Venid a ver las rosas en cadenas
las azucenas en camisa.

En estos poemas utiliza las estrofas tradicionales como moldes vacíos que hay que rellenar alegremente con imágenes y sintaxis creacionistas. En cambio, en el *Vía-Crucis* (1931), el primero de sus poemas religiosos de gran aliento, utiliza la décima tradicional:

Dame tu mano, María,
la de las tocas moradas.
Clávame tus siete espadas
en esta carne baldía.
Quiero ir contigo en la impía
tarde negra y amarilla.
Aquí en mi torpe mejilla
quiero ver si se retrata
esa palidez de plata,
esa lágrima que brilla.

En todos estos libros —*Versos humanos, Soria, Mi Santander, mi cuna, mi palabra, Vía-Crucis*— hay poemas excepcionales, principalmente sonetos, que pertenecen ya a lo que he llamado su tercer mundo. Pero es en *Alondra de verdad* (1941) donde este tercer mundo alcanza plenitud de revelación, anticipada por la primera edición de *Ángeles de Compostela,* en 1940. *Alondra de verdad* es una colección de 42 sonetos dividida en cuatro partes. Los sonetos, con excepción del primero, conservan en el libro el orden cronológico en que fueron escritos, desde 1926 *(Giralda)* a 1936 *(Altamar de la noche).* Es, por tanto, como *Ángeles de Compostela,* un libro cuya publicación normal fue retrasada por la guerra civil, pero escrito en su totalidad antes de ella. En la

breve introducción que precede a las notas finales, Diego nos dice que la poesía de su libro "es un tipo de poesía directa, concreta, siempre vivida y elaborada sólo en primer grado". Yo creo, sin embargo, que este primer grado de elaboración artística llega en muchos momentos a lo que he llamado la significación enajenada de la palabra. También nos confiesa Diego que antes de la idea del libro surgió en él el título y hasta un poema creacionista de 1929, que ha incorporado a su *Biografía incompleta* (1953). Más adelante, en 1932, escribió el soneto así titulado, "tentativa —imposible— de acercarme a una palpitante belleza femenina, empresa aún más irrealizable que cuando se trataba de hacerlo a una determinada música". Esto último lo dice porque en el libro hay cinco sonetos en los que intenta acercarse a la música de otros tantos creadores: Beethoven, Schumann, Schubert, Scriabin y Debussy. Esta misma belleza femenina o musa de carne y hueso que le ha inspirado *Alondra de verdad* va a estar presente en otro de los sonetos de la segunda parte, *Fugitiva*. Según el poeta, la *alondra* simboliza "una intención de poesía luminosa y alada", y el *de verdad* "una poesía auténtica y vivida".

Alondra de verdad, alondra mía,
¿quién te nivela altísima y te instala
en tu hamaca de música, ala y ala
múltiples, locas en la aurora fría?

Tu ebria garganta canta, desafía,
charla líquida de oro, abre una escala
de jubiloso azul, tu Guatemala
deshecha a borbotones de poesía.

Flores de alta meseta, tus pestañas
se abren en torno, incólumes y extrañas,
nuevas a las avispas del sondeo.

Ay, gorjeadora de mortal estilo,
quémame en chispas de tu centelleo,
mi de verdad alondra, alondra en vilo.

Otro soneto amoroso tan intenso y enajenado de lenguaje como éste va a ser el titulado *Insomnio*. En la tercera parte recoge situaciones y visiones de su viaje a Filipinas y su navegación por el Océano Índico, donde evoca las sombras de nuestro Pedro de Medina Medinilla y de Artur Rimbaud. Dos de los mejores sonetos, con trascendencia religiosa, *Revelación* y *Cumbre de Urbión*, los incorpora, como ya hemos visto, al libro *Soria*, en 1947, y otros varios, *Niebla, Bahía natal, Viento sur, Nordeste azul*, en 1961, al libro de Santander. Del titulado *Ante las torres de Compostela* va a brotar o pujar entero el poema *Ángeles de Compostela:*

También la piedra, si hay estrellas, vuela.
Sobre la noche biselada y fría,
creced, mellizos lirios de osadía,
creced, pujad, torres de Compostela.

El ciprés de Silos viene del primer *Ciprés* de *Versos humanos. La asunción de la rosa* arranca de un verso de San Jerónimo de San José: *Tanto una rosa, un ruiseñor eleva,* que Diego transfigura y capacita para más altos vuelos, quitándole la coma. En otros sonetos su palabra artística se crece ante el tema recibido de fuera —*Giralda* o *Cuarto de baño*—, en éste se inventa el tema, el lenguaje y el mundo final sorprendente. Termina así:

Al cielo sube ya, libre, sin andas,
mecida entre compases ruiseñores
—álzala, gorgeador, alta, en volandas—

en asunción la rosa y resplandores,
ya invisible en la cima, entre educandas,
novicia en la clausura de las flores.

Es un soneto estrictamente profano, aunque se podría aplicar a la Asunción de la Virgen; sobre todo, estos dos tercetos finales. En cambio, el titulado *La gracia* es un soneto que enlaza con la poesía de nuestros místicos, en el que nos habla de la relación más íntima que puede haber entre el Creador y la criatura, pero con imágenes tomadas de la esgrima y del toreo:

Y no valdrán tus fintas, tu hoja prima,
ni tu coraza indómita nielada
a desviar el rayo, la estocada
en la tiniebla a fondo de tu sima.

¿No ves centellear, allá en la cima
de gracia y luz diamante, ascuas de espada?
No, esquivo burlador, no valdrán nada
careta ni broquel, guardia ni esgrima.

No te cierres, rebelde, no le niegues
tu soledad. Es fuerza que le entregues
de par en par tu pecho y coyunturas.

Que así vulnera el Diestro, y así elige
—caprichos del deseo— y así aflige
y así mueren de amor las criaturas[19].

Ángeles de Compostela es un poema de invención unitaria, inspirado en una obra de arte religioso, el Pórtico de la Gloria del maestro Mateo, y más concretamente en los cuatro ángeles que desde sus cuatro ángulos o rincones convocan con sus trompetas a la resurrección de la carne. Es, por tanto, un poema de esperanza en la vida futura y, en este sentido, su obra religiosa de más aliento. Pero también quiere ser un canto de amor a Galicia, en su tierra y en su alma. En la primera versión, escrita entre mayo y julio de 1936, y publicada en 1940, no son más que once poemas, seis de ellos sonetos: el de introducción que, como ya hemos visto, arranca de otro incluido en *Alondra de verdad,* el dedicado al conjunto de los cuatro ángeles y los dedicados individual o específicamente a cada uno de ellos, a los que llama —inventándoles el nombre—, Maltiel, Urján, Razías y Uriel. Maltiel es todavía el más humano y Uriel el más celestial y escapado hacia lo alto. A estos sonetos se añaden otros cinco poemas en metros variados, en los que se evocan la figura medieval del Apóstol Santiago y las de cuatro poetas del alma gallega: Martín Codax, de Vigo, que escribió en gallego; Don Ramón del Valle Inclán, de la ría de Arosa, que escribió en castellano, y Macías el enamorado y Rosalía, la loca soñadora, de las orillas del Sar y Padrón, que escribieron en las dos lenguas. El soneto de Maltiel dice así:

Grave es su peso, en la penumbra preso
del entresueño, tañe apenas. Posa
las garras en la piedra. Le rebosa
nube interior, memoria de aire y beso.

Aún siente el dulce, fatigoso peso
de las alas que se abren como rosa,
una invisible y otra perezosa.
Quiere volar y está triste por eso.

Desciende más, trasciende al plúmbeo mundo
del dolor padecido. En lo profundo
del sueño de hombres su trompeta suena.

Rompe la vida, estalla la esperanza.
Huesos júntanse a huesos. Y en cadena
de aún mal despierta lumbre arde la danza.

En realidad, toda la grandeza del poema escatológico queda vinculada a los seis sonetos de esta primera edición, sin añadidura de personajes gallegos. En la segunda, que aparece en 1961 prologada por Ramón Otero Pedrayo, los poemas han llegado a ser veintisiete. Hay otros cuatro ángeles, ahora ya no de piedra y de teología, sino de agua y de música, ángeles del paisaje gallego, ángeles de niebla y de ría, de lluvia y de rocío. Hay un poema largo sobre el viaje del cuerpo del Apóstol, y hay otros varios sobre visiones de la realidad gallega más o menos romántica y anecdótica. En vez de ahondar en lo más esencial y trascendente, el poeta ha preferido diluirse en lo regional de este mundo.

La actividad poética de Gerardo Diego a partir del año 41, fecunda en poesía de circunstancias, por un lado *(La sorpresa,* 1944; *La luna en el desierto y otros poemas,* 1949; *Paisaje con figuras,* 1956), y en algunos libros extensos que se han ido formando lentamente, por otro, va a ser estudiada en otro capítulo. Yo sólo voy a referirme aquí, antes de terminar, a las tres aportaciones principales con que se enriquece su obra. En primer lugar, el libro *Biografía incompleta* (1953), que recoge su poesía creacionista posterior a *Manual de espumas.* Está dividido en cinco partes, según la fecha de composición de los poemas a lo largo de casi treinta años, de 1925 a 1952. El público mayoritario que ha llegado a tener uno de los dos poetas que hay en él no le sigue en esta nueva aventura del otro, pero la acepta y la disculpa como legítima nostalgia de posturas juveniles. La dedicatoria del libro dice: *Hablando con Vicente Huidobro;* y muchos de sus poemas, como *Invitación a la transparencia o la nieve ha variado* —homenaje a Fray Luis de León—, *Valle Vallejo, Homenaje a Ovidio, Charada* —que se dedica a sí mismo como poeta de *Manual de espumas*—, *Muy sencillo, El ojo* —homenaje a Camoens—, *La única* —sobre la pintura de Benjamín Palencia—, *La nieve, la nieve...*, siguen perteneciendo a su mejor línea creacionista.

Lo más opuesto a este libro dentro de su obra va a ser el titulado *La suerte o la muerte,* en que recoge —también a lo largo de muchos años— su poesía taurina. Las décimas sueltas que comentan los diversos lances y suertes del toreo alternan con poemas de mayor extensión y, a veces, cierto empaque neoclásico, inspirados en el arte de las principales figuras del toreo contemporáneo: *Elegía a Joselito, Oda a Belmonte, Epístola a Manolete, Égloga de Antonio Bienvenida...*

Por último, tenemos su gran racha de poesía amorosa, escrita —a la manera de un Tomé de Burguillos— después de los cincuenta años. Pero Diego no se desdobla desengañada y filosóficamente en Burguillos, como Lope, sino se entrega, con renovada ilusión adolescente, a la violencia de la pasión. "Poesía, nos ha dicho en 1932, es el volumen de anhelo espiritual que automáticamente ocupa el espacio desalojado por un volumen equivalente —casi un alma entera— de pasión humana concreta." En los sonetos de *Alondra de verdad* el anhelo espiritual ha ocupado plenamente el volumen desalojado por la pasión humana, pero en estos otros más tardíos la pasión no se deja desalojar tan fácilmente. *Amazona* (1948-51), *Amor solo* (1951), *Sonetos a Violante* (1951-57), *Canciones a Violante* (1951-58), *Glosa a Villamediana* (1952-1961) son los títulos de la racha, y un poco más tarde, la selección *Poesía amorosa* (1965), que recoge poemas de todos estos libros y otros anteriores, desde *Iniciales* y *El romancero de la novia.*

Quiérele mucho a Lope, le dice a la amada en uno de los sonetos de *Amor*

solo, y termina el soneto con este verso: *Porque Lope soy yo, ¿no lo sabías?* Los *Sonetos a Violante* y los poemas de *Amor solo* —donde también hay muy buenos sonetos— son, creo yo, los dos libros más importantes en que nos sigue dando con palabra clásica viva su mejor acento lírico:

Tú me miras, amor, al fin me miras
de frente, tú me miras y te entregas
y de tus ojos líricos trasiegas
tu inocencia a los míos. No retiras

tu onda y onda dulcísima, mentiras
que yo soñaba y son verdad, no juegas.
Me miras ya sin ver, mirando a ciegas
tu propio amor que en mi mirar respiras.

No ves mis ojos, no mi amor de fuente,
miras para no ver, miras cantando,
cantas mirando, oh música del cielo.

Oh mi ciega del alma, incandescente,
mi melodía en que mi ser revelo.
Tú me miras, amor, me estás mirando[20].

El creacionismo de Juan Larrea [21]

Juan Larrea es un poeta inconformista y necesario, empeñado en no existir en la lengua y la historia de la literatura española. En primer lugar, porque la mayor parte de sus poemas juveniles los ha escrito en francés, y en segundo, porque nunca los publicó entre nosotros. Ha sido su buen amigo Gerardo Diego el que ha publicado poemas suyos en todos los números de la revista *Carmen* (1927-28), o los ha enviado a otras revistas, traduciéndolos cuando era necesario, recogiéndolos después en la primera edición de su *Antología* (1932) y añadiendo algunos más, inéditos, en la segunda de 1934. También en esta fecha aparece en Méjico una edición, limitada a 50 ejemplares, de ocho poemas en prosa de Larrea con el título de *Oscuro dominio*. Al frente del libro, los editores ponen la siguiente nota: "Debemos a la usual gentileza de Gerardo Diego la publicación de este libro, el primero de Juan Larrea." El primero y el único en el terreno de la lírica, aunque en el del ensayo y la filosofía haya publicado varios, a partir de 1943, de los que me ocuparé en otro lugar.

Empeñado en no existir como poeta en lengua española, su poesía existe, sin embargo, gracias a la "usual gentileza" de Gerardo Diego: veinticinco poemas reunidos en la citada *Antología* y los ocho en prosa de *Oscuro dominio*, prácticamente inaccesibles al lector, hoy día. Hay, además, otros textos suyos en la revista *Favorables París Poema*, que hizo con Vallejo en París, en 1926, y de la que sólo salieron dos números. En el primero publica su *Presupuesto vital*, que Diego reproduce en parte, y *Afueras periódicas*. En el segundo, otros dos trabajos, *Dulce vecino*, poema en prosa que abre el libro *Oscuro dominio*, y *Tierra al ángel cuanto antes*, recogido en la *Antología* de Diego.

En sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Cernuda se ocupa de Larrea en un par de pasajes y en letra grande y chica. En letra grande nos dice que Larrea, como Huidobro, renuncia en París a su lengua para escribir en francés, y que "ha de hallar en los versos del chileno el origen de su propia orientación". Más adelante, hablando de los poemas de Larrea publicados en la revista *Carmen*, añade: "No es Larrea un poeta conocido hoy, ni tampoco lo era mucho en los años cuando dicha revista recoge sus versos; por eso mismo conviene subrayar la importancia poética e histórica de su tra-

bajo. ¿Me equivoco al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubieran hallado".

En letra chica y nota al pie de página insiste en que había en Larrea "no sólo la posibilidad de un poeta, sino la realidad perceptible de que era un poeta; un poeta acaso más interesante que algunos de estos pertenecientes a la generación del 25". Y en sus poemas encuentra "una gran hermosura desolada respecto a materia poética". Cernuda cita íntegramente el breve poema titulado por su autor *Juan Larrea,* que es el que va al frente de todos los suyos en la *Antología:*

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor poema
es esto y esto y esto
Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy
que existe porque yo existo y porque el mundo existe
y porque los tres podemos dejar correctamente de existir.

Comentando este poema, nos dice: "Cuando los poetas del 25 creían que el arte era un juego, Larrea afirma la significancia espiritual de la poesía; cuando algún poeta del 98, como Jiménez, estimándose todavía criatura única, se erguía frente al mundo para intimarle su desprecio, Larrea afirma la insignificancia en el mundo de la vida del poeta y de la obra del mismo. Precisamente es esa significancia de la poesía e insignificancia del poeta lo que parece restituir ambos a su función y lugar respectivos. En gran parte, ése sería el concepto de la poesía y del poeta que pronto habría de imponerse como característico de esa generación".

Cernuda no sólo le reconoce a Larrea su condición de poeta auténtico, sino le considera responsable de un fecundo cambio de rumbo. Si Diego representa entre nosotros el creacionismo como juego y como invención verbal estética del poema, Larrea representa el creacionismo como drama o inconformidad radical y la creación del poema como un acto profundo de rebeldía vital en el lenguaje. Por eso, Bodini cree que Larrea no ha sido poeta creacionista, sino superrealista. La valoración de Bodini va a ser más positiva aún que la de Cernuda y, sin olvidar la importancia histórica de la obra de Larrea, va a insistir sobre su importancia poética sustantiva. Bodini estudia en los principales poetas del 27, que él considera superrealistas, el paso del verso como mero instrumento al verso como organismo vivo, que coincide con el paso del verso corto tradicional —hasta de once y catorce sílabas— al versículo ilimitado, de más de treinta. Y en el origen de esta "inflación" del verso mismo sitúa —con acierto, a mi juicio— la obra y la métrica de Larrea [22].

Hay que tener en cuenta que Bodini sostiene la tesis de que entre el superrealismo ortodoxo francés y el español las relaciones han sido mucho más estrechas de lo que después han querido confesar los propios poetas y críticos españoles, con Dámaso Alonso a la cabeza. Se ha exagerado tanto la total independencia de nuestro superrealismo con respecto al francés, que el crítico italiano se cree obligado a combatir a fondo lo que llama "el mito, muy discutible, de una autonomía literaria nacional". Volvemos, otra vez, a los orígenes del 27, es decir, a los motivos concretos de ese cambio de rumbo que se produce al final de los años 20, después del Centenario de Góngora. Yo creo que, como en el caso de Juan Ramón, el superrealismo francés hace posible entre nosotros un nuevo clima de arranque, pero que, dentro de éste, pronto adquiere independencia y autonomía la obra de los mejores poetas, Alberti o Lorca, Aleixandre o Cernuda.

Todos estos poetas —incluso Lorca— son posteriores a su momento de arranque superrealista, pero la obra de Larrea se ha quedado parada en el año 34, en las páginas de la *Antología* de Diego. En esa *Antología* y en esa fecha resulta más importante que la de aquellos poetas de la generación que no han logrado todavía su plenitud de forma: Dámaso Alonso, Cernuda o el propio Diego. ¿Es Larrea un poeta superrealista? En una carta del año 60, dirigida a Bodini, y que éste publica en el apéndice de su libro, confiesa entre otras cosas: "Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta." La etiqueta, creo yo, importa poco; lo decisivo es la cualidad poética sustantiva que hay en su palabra y la dimensión personal que adquiere en su obra el creacionismo en lengua española.

Para Bodini, la poesía de Larrea es "una poesía extraña que lleva en sí un anticuerpo: el *doble*, el *sosias* que atenúa irónicamente las tintas sombrías y apaga los gritos, que interviene para minimizar el drama metafísico del poeta, atormentado por la delicada náusea que le produce el que la poesía pueda ser una traición a la misión vital del hombre". En un cierto sentido cabe preguntarse, como hace Bodini citando a Durán Gili, si Larrea no es más filósofo que poeta.

En el interior de los seres hay numerosas avenidas
conduciendo a la misma estrella de mar conocida
y la experiencia sigue la espuma del corazón que bala.

En estos versos del poema titulado *Ribera donde comienzan las conjeturas* podemos adivinar una alusión al origen de las especies, es decir, a los primeros seres vivos submarinos, de donde proceden por evolución natural todos los demás. Son tres versos sobre los que hay que reflexionar un poco para alcanzar su plenitud de sentido. En cambio, en estos otros, que pertenecen al mismo poema y vienen inmediatamente antes de los ya citados, no hay más que afirmación inmediata de una magia natural precientífica:

Yo soy el explorador
que el otoño estimula
Yo interpreto los trozos de viento y de nubes
empolvadas como botellas de un carácter soñador.

Adoro los gestos tan frágiles que canalizan la edad
y el día que te sigue más leal que un tatuaje.

La poesía de Larrea es compleja y profunda, fácil de leer y difícil de apreciar en su contradicción interna. Podría citar bastantes versos en que se nos revela esa peculiar desazón del poeta que no puede ser universo más que siendo lenguaje insuficiente:

No ser más que una brizna de hierba pero mezclada a la caza de los gamos
una articulación
de soplo y de polvo
tener un chaleco sin siquiera una sombra de hiedra
y un poco de atardecer entre los ladrillos del corazón.

Escribe poemas íntimos y aproximados en forma de madrigal *(Silla Felicidad)*, en forma de carta *(Bella isla 10 de septiembre)*, en forma de elegía *(Un color le llamaba Juan)*. En este último, escrito con motivo de la muerte de Juan Gris, hay un fino trasfondo de retórica tradicional:



Jorge Guillén.

Pedro Salinas.



Gerardo Diego.





De izquierda a derecha y de arriba abajo: Rafael Alberti, García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda.





Todos los arroyos interiores hemos acudido
a aliviar este molino de individuo
único convidado que nos queda
de aquel que ha partido hacia el invierno sin pretexto
Sobre un dolor de pradera antigua
las hormigas arrastran nuestras lágrimas de este a oeste

Se fue por transparencia como las vagas promesas
de una ribera más bien banal
Hacía calor de héroe y el tiempo estaba pálido

En su *Presupuesto vital* del año 26, el poeta se preguntaba: "¿Qué otra cosa puede ser una obra artística que un artefacto animado, una máquina de fabricar emoción, que, introducida en un complejo humano, desencadena la multiforme vibración de lo encendido? Sólo en el polvo de esta batalla encarnarán los pobladores del entresueño, amable y ávido país." No renuncia, por tanto, al entresueño, al plus de realidad que, como diría Bécquer, llevamos dentro, pero sabe de antemano que su equivalencia en el lenguaje es sólo aproximada. En este sentido, construye sus poemas como probables soluciones de la misma ecuación vital. El poema *Carne de mi carne* "se aproxima" bastante a un poema amoroso, más en la línea de *La destrucción o el amor* que en la de *Salvación de la primavera* y *La voz a ti debida:*

Entre lirios de falsa alarma
la insistencia de una avispa deja adivinar tu cuerpo
el ardor ahoga una presa demasiado mía para ser fingida
nodriza de dos filos sobre su lecho de convidado
el ardor deshace el nudo de la marisma viviente
donde el amor te esparce y se retira

El ancla de tu palidez se sumerge
hasta la detención de las formas   es aquí
donde la lluvia se pinta de azul el corazón
y furtiva una corriente de aire
desmiente ese gesto que significa   ignoro
el bello blanco que ofrezco

El ojo lava su párpado al borde confuso de la duda
y descompone tu cabeza en siete ruiseñores ácidos
no hay ya necesidad de apagar nuestras heridas
el espacio por sí mismo se olvida para plegarse a tus alas.

Larrea es uno de los poetas que, en menos versos, dice más cosas bellas y sorprendentes, aunque sin caer en la traición del esteticismo. En algunos poemas escritos directamente en castellano aparece o persiste la rima que alegra y trivializa la negatividad de las palabras. Ésta es la primera estrofa del titulado *El mar en persona:*

He aquí el mar alzado en un abrir y cerrar de ojos de pastor
He aquí el mar sin sueño como un gran miedo de tréboles en flor
y en postura de tierra sumisa al parecer
Ya se van con sus lanas de evidencia su nube y su labor
A la sombra de un olmo nunca hay tiempo que perder.

En su poesía encontramos el primer testimonio de una crisis de espíritu plenamente aceptada. Después de él, otros poetas van a desesperar de una manera más o menos radical en su conciencia y en su palabra, hasta llegar a *La destrucción o el amor*, de Aleixandre, y *Poeta en Nueva York*, de Lorca. Pero lo paradójico de Larrea, lo inconfundible de su actitud es la paciente humildad con que sus palabras ceremoniosas procuran distraernos y apartarnos de

su angustia insobornable. El poema titulado *El niño ofrece los ojos a los tallos del viento* termina con esta estrofa:

Comparte tú mi angustia y mis banderas llovedoras
vela por el canario que persigue su flauta entre mis huesos
que come y bebe las tardes en los huecos de ausencia de una hoja
exponiéndose a ser sorprendido demasiado lejos de su sueño.

Como ese canario de pura música interior, Larrea, en sus poemas, también corre el peligro de ser sorprendido demasiado lejos de su sueño de poeta. La generación del 27, tan rica en planteamientos personales y en resultados poemáticos, va a tener también su poeta olvidado y su poeta maldito. El primero, por las causas que decía al principio, es Juan Larrea; el segundo, por otras muy distintas que veremos al estudiar su obra, Luis Cernuda.

Rafael Alberti y sus ángeles [23]

La poesía de Alberti, como la de Lorca, ha sido llamada neopopularista, pero en ambos casos se trata de un neopopularismo culto y anticasticista. En el caso de Alberti —no sólo distinto, sino, como en seguida veremos, opuesto al de Lorca—, su palabra popular andaluza hunde voluntariamente sus raíces en los Cancioneros tradicionales castellanos de los siglos XV y XVI, así como en la obra de Gil Vicente. Es una palabra felizmente superficial, cuya tensión espiritual más alta la libera de lo que ha llegado a ser lo andaluz castizo, mientras su calidad natural la mantiene unida a las realidades más secretas y verdaderas de su tierra. Entre el casticismo andaluz decimonónico, disminuido de espíritu y degenerado de forma, y la palabra de Alberti, está, además, la obra poética de Juan Ramón Jiménez, que representa un primer momento de depuración artística del alma andaluza con vocación de universalidad.

Hay que tener en cuenta que Alberti empieza a escribir poesía cuando ya vive en Madrid y ha entrado en contacto con sus amigos eruditos del Centro de Estudios Históricos. El deslumbramiento que produce en unos y otros —eruditos y poetas, o poetas-eruditos, como es el caso de Dámaso Alonso— la poesía casi desconocida y olvidada de los Cancioneros se convierte en Alberti en semilla fecunda de un mundo poético propio, y la literatura española —a través de uno de sus "encuentros" más felices en el momento oportuno— se enriquece con una nueva posibilidad de palabra matinal emanada.

Sin embargo, desde su mismo arranque, esta palabra posee también lo que el crítico e historiador italiano Oreste Macrí ha llamado "un eletto virtuosismo" [24]. Lo voluntario o "escogido" de este virtuosismo es precisamente su voluntad de recreación de lo tradicional castellano. El primer libro de versos de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, no sólo ha merecido en 1924 el Premio Nacional de Literatura [25], sino, como un segundo premio tan valioso como el primero, una carta prólogo de Juan Ramón. En esta carta, el poeta de Moguer le dice al del Puerto, veinte años más joven que él: "Las poesías de este libro —que yo había visto ya, el año pasado, en *La Verdad* de nuestro fervoroso Juan Guerrero, y en las copias que usted tuvo la bondad de enviarme para el primer *Sí*— me sorprendieron de alegría; y sospechando que un brote así de una juventud poética no podía ser único, tenía grandes deseos de conocer el resto de sus canciones. No me había equivocado.

"Desde el arranque:

... Y ya estarán los esteros
rezumando azul de mar,

"hasta el final:

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera,

"la serie ésta del Puerto —que yo he elegido— es una orilla, igual que la de la bahía de Cádiz, de ininterrumpida oleada de hermosura, con una milagrosa variedad de olores, espumas, esencias y músicas. Ha trepado usted, para siempre, al trinquete del laúd de la belleza, mi querido y sonriente Alberti." Y un poco más adelante, dando paso al crítico más exigente que hay en él, precisa: "Poesía popular", pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima. ¡Bendita sea la Sierra de Rute, en donde la nostalgia de nuestro solo mar del sudoeste le ha hecho exhalar a usted, hiriéndole a diario con la espada de sal de su brisa, esa exquisita sangre evaporada."

Con estas palabras, Juan Ramón no sólo sitúa para siempre al primer libro de Alberti en el lugar que le corresponde dentro de nuestra poesía contemporánea —sangre evaporada, pero exquisita; emanación natural, pero virtuosismo de arte—, sino nos informa de que el libro ha sido escrito en la cordobesa Sierra de Rute —adonde, efectivamente, tuvo que retirarse una temporada, para reponer su salud, el joven Alberti—, así como de los anticipos del mismo que han aparecido, como veíamos en la primera parte de este trabajo, en el suplemento literario de *La Verdad* de Murcia y en el primer número o entrega de *Sí*.

Marinero en tierra es libro juvenil y sonriente como su propio autor en aquel momento inicial de su vida de poeta. Sus canciones o zéjeles, de estrofas irregulares en metro corto, fluyen fugaces e inesperadas sin apenas una línea dramática de sombra:

Ojos tristes, por la banda
de babor... ¿Adónde irán?

—¿Adónde van,
capitán?

Ojos tristes que verán
las costas que otros no vean...

—Sin rumbo van.
... Mis ojos tristes, sin rumbo.

Alberti, que ha querido ser pintor y que no ha sido nunca marinero, se encuentra de pronto con este puñado fresco de canciones en las manos, y decide ser poeta o, para decirlo con sus propias palabras, decide cabalgar el caballo azul de la mar:

¡Quién cabalgara el caballo
de espuma azul de la mar!

De un salto,
¡quién cabalgara la mar!

¡Viento, arráncame la ropa!
¡Tírala, viento, a la mar!

De un salto,
quiero cabalgar la mar.

En el prólogo de su antología, Macrí insiste en que Alberti utiliza el folklore andaluz como "una ocasión para definir el propio sentimiento lírico, bajo

la forma de un arte de gracia fácil y doctamente sutilizada". En todo caso, se trata de un sentimiento hacia afuera, en vez de hacia adentro, y de un optimismo vital superpuesto a una sorprendente galería de figuras humanas inventadas:

... Aaaa!
¡De los naranjos del mar!

La sirenilla cristiana
gritando su pregonar
de tarde, noche y mañana.

... aaaa!
¡De los naranjos del mar!

El libro, en su primera edición definitiva *(Cruz y Raya,* 1935), se divide en tres partes: la primera y la tercera, de canciones breves, y la segunda de sonetos. Las canciones de la primera parte, las más numerosas, son las que forman lo que Juan Ramón llamaba "la serie del Puerto", y todos los versos o poemas citados hasta ahora pertenecen a ella. Son las más personales y las más andaluzas, mientras en las de la tercera parte llega a ser demasiado transparente, a veces, la presencia del Cancionero:

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

Esta canción, por la sencillez y la hondura de su emoción y su misterio, es una de las mejores de Alberti. Es una canción para ser cantada y escuchada, en vez de leída en un libro, y a la que puso música, recién nacida, el compositor Ernesto Halfter.

Los sonetos de la segunda parte no son más que seis: el primero, *A un capitán de navío,* escrito en alejandrinos, y los otros cinco en endecasílabos. Hay uno a Federico García Lorca, al que llama, en el último verso, *ciervo de espuma, rey del monterío.* Otro soneto, mezcla de nombres de santos y elementos de la naturaleza, se llama *Santoral agreste,* y empieza así:

¿Quién rompió las celestes vidrieras
del crepúsculo? ¡Oh cielo descubierto
de montes, mares, vientos, parameras,
y un santoral de par en par abierto!

Rosa-fría-patinadora-de-la-luna y *Malva-luna-de-yelo* son las protagonistas femeninas idealizadas en otros dos sonetos, en los que ha conseguido ya una maestría técnica que no va a superar ni en *Cal y Canto* ni en otros momentos posteriores. El último, en el que llega a una cumbre de enajenación artística semejante a la de los mejores sonetos de Diego, está dedicado *A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa:*

Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando las cuerdas, verdecía
—alga en hilos— la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla, querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores!

Además de *Marinero en tierra* (1925), Alberti ha publicado otros dos libros de canciones: *La amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1927). *La amante* es libro de poesía amorosa sin poesía amorosa, ya que la amante que le da título apenas si aparece en algún momento fugaz y en las canciones inicial y final. Son canciones de un viaje hecho por tierras de Castilla la Vieja hasta llegar al litoral cantábrico. Por un lado, desfilan nombres y apuntes de pueblos: Aranda de Duero, Gumiel de Hizán y del Mercado, Salas de los Infantes, Canicosa de la Sierra, Quintanar de la Sierra..., Villarcayo, Medina de Pomar...

¡A las altas torres altas
de Medina de Pomar!
¡Al aire azul de la almena,
a ver si ya se ve el mar!

Por otro lado, hay momentos inspirados de paisaje y alusiones a los oficios campesinos de siempre: carreteros, cazadores, leñadores, pastores y las lavanderas lavando en el río.

En *El alba del alhelí*, Alberti acusa la influencia de Lorca, en su empeño por llegar a una Andalucía más trágica y elemental o primitiva. En mi *Introducción* he dicho que las figuras humanas que dibuja Alberti "pertenecen a situaciones y momentos marginales desde el punto de vista del orden social establecido". El poeta sigue cantando la vida en libertad por todos los caminos, a la manera cervantina, y "sus figuraciones siguen siendo apuntes o esbozos muy poco consistentes, pero abiertos hacia la anchura del mundo". Y añadía: "La canción, sin embargo, empieza a transformarse en poema más largo y construido, y, sobre todo, más dramático, con dramatismo rural incipiente de vida angosta contra vida abierta: *La maldecida, La encerrada, Alguien, Prisionero, El extranjero, Torre de Iznájar.*" En estos poemas, añado ahora, está el germen de su futuro teatro, y con ellos alterna en el libro la nueva poesía de circunstancias que se ve obligado a hacer para responder a las exigencias sociales de su fama creciente de poeta: *Seguidillas a una extranjera, El Niño de la Palma, Joselito en su Gloria, A Jean Cassou,* y el autorretrato burlesco: *El tonto de Rafael:*

Por las calles, ¿quién aquél?
¡El tonto de Rafael!

Tonto llovido del cielo,
del limbo, sin un ochavo.
Mal pollito, colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo.
¡Pío-pío!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.
¿Quién aquél?
¡El tonto de Rafael!

Alberti sigue poniendo las primeras piedras de su obra. También de este tipo de letrilla va a salir mucho de lo suyo posterior. Por otra parte, el ritmo precipitado de su palabra enlaza los poemas más dramáticos de *El alba del alhelí* con los de la primera parte de *Sobre los ángeles*[26].

Pero antes de llegar a este libro Alberti escribe y publica los poemas de *Cal y Canto* (1926-27), y escribe, publica en revista y representa en público los de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929). El título de este libro se lo proporciona su amigo Pepe Bergamín, que estaba escribiendo entonces una serie de ensayos sobre el teatro barroco español, *Mangas y capirotes*, y lo ha encontrado en boca de un gracioso de Calderón, el de *La hija del aire*, donde se nos cuenta la historia de la Reina Semíramis. Todos estos poemas —los de *Cal y canto* y los del libro de los tontos o principales actores cómicos del cine de los años veinte— están escritos en años de gran intensidad creadora y ambición poética desmedida. También son, para él, años de desorientación en su palabra artística voluntaria, ya que no se contenta con seguir siendo el poeta superficial y alado de las canciones de primera hora y se echa a andar por otros derroteros, llegando a resultados muy dispares: por un lado, la poesía imaginista pura; por otro, los poemas humorísticos y representables. El planteamiento de su poesía siempre ha sido complejo y derivado, pero ahora más que nunca. En *Cal y canto* ejercita su maestría verbal al servicio de un ideal de poesía absoluta y poema autónomo en imágenes distanciadas de la vida. En la cuarta parte del libro incluye su fragmento de *Soledad tercera*, que ha publicado en el número de *Litoral* de homenaje a Góngora, y carece, creo yo, de valor poético sustantivo. En las dos primeras —sonetos y tercetos— es donde su retórica imaginista logra una invención personal más afortunada en algunos momentos:

No si de arcángel triste, ya nevados
los copos, sobre ti, de sus dos velas.
Sí de serios jazmines, por estelas
de ojos dulces, celestes, resbalados.

Éste es el arranque del soneto titulado *Araceli*, que es el que abre el libro. En los poemas en tercetos se trata de la recreación de mitos antiguos *(El Arquero y la Sirena, Narciso, Romeo y Julieta)*, o de realidades de una vida moderna eufórica de innovaciones *(Corrida de toros, Invierno postal, Guía estival del Paraíso)*. En otras partes del libro aparecen poemas humorísticos, emparentados con los del libro de los tontos, del que me ocuparé al hablar de su teatro. Pero lo que hoy día permanece más vivo en su palabra son las dos partes finales. En la penúltima van tres odas sobre tema deportivo: *A Miss X, enterrada en el viento del Oeste, Nadadora* y *A Platko*, que era el portero húngaro del Barcelona F. C. En la última, su famosa *Carta abierta* y autobiográfica, desenfadada y cinemática:

Yo nací —respetadme— con el cine.
Bajo una red de cables y aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa.

Además de lo que he llamado la desorientación de su palabra, Alberti, en estos años, sufre en su conciencia una crisis espiritual decisiva. En primer lugar, hay un auténtico desengaño amoroso. Pero no basta. La primera juventud ha pasado y el poeta, que cree que empieza a quedarse calvo —él mismo nos lo dice: *sin plumas, digo, sin pelo*—, no está satisfecho de su obra. (Lorca, en cambio, acaba de publicar su *Primer romancero gitano*, que ha tenido un éxito

clamoroso. Todo el mundo se lo sabe de memoria y la fama de su autor empieza a ser mayoritaria.) Por otra parte, el poeta ha perdido la fe religiosa de su niñez y todavía no la ha sustituido por la fe en el marxismo. Se ha quedado deshabitado por partida triple: como enamorado, como poeta y como hombre. En estas condiciones, no tiene nada de extraño que el primer poema del nuevo libro que está escribiendo se titule *Deshaucio*, y el tercero, *El cuerpo deshabitado*.

Sobre los ángeles es un libro dividido en tres partes. Cada una de ellas lleva al frente una cita de Bécquer: *Huésped de las nieblas*, y el primer poema de la tercera parte, *Tres recuerdos del cielo*, es también un homenaje a Bécquer. Alberti, sin embargo, no es nada becqueriano en su palabra —como en algún momento lo han sido Machado y Jiménez y lo va a ser Cernuda—, sino más bien en su concepto de la realidad poética como trasmundo de arte más lúcido que el del sueño y, al mismo tiempo, más alucinado también. Precediendo a las tres partes hay una introducción o *Entrada*, que se llama *Paraíso perdido*. Es el poema de la pérdida de la fe religiosa y está escrito en tercetos heptasílabos blancos. Desde el primer momento, la acción dramática del poema tiene lugar en una conciencia humana convertida en escenario de dimensiones cósmicas:

A través de los siglos,
por la nada del mundo,
yo, sin sueño, buscándote.

Tras de mí, imperceptible,
sin rozarme los hombros,
mi ángel muerto, vigía.

¿Adónde el Paraíso,
sombra, tú que has estado?
Pregunta con silencio.

Es decir, pregunta sin respuesta, que es lo que va a ser todo el libro: silencio y más silencio que va a durar, por lo pronto, hasta el final del poema de entrada.

¡Paraíso perdido!
Perdido por buscarte.
Yo, sin luz para siempre.

Los primeros poemas de la primera parte *(Deshaucio, El ángel desconocido, El cuerpo deshabitado)* se refieren más concretamente, como indicaba antes, a su vacío de enamorado. Más adelante vienen otros poemas que también se refieren a la misma situación humana *(Canción del ángel sin suerte, El ángel desengañado, El ángel mentiroso)*. Todos ellos están escritos con palabra nerviosa y certera, en verso corto y estrofa breve. Pero entre unos y otros tenemos ya *Los ángeles bélicos*, representados plásticamente por dos grandes vientos en lucha. En este poema, la contradicción existencial del poeta *—yo, torre sin mando, enmedio—* recibe un planteamiento más amplio. *El ángel de los números* e *Invitación al aire* son bellísimas invenciones marginales que no pertenecen al drama del libro más que en la medida en que nos hablan de un trasmundo imposible. *Los ángeles mohosos, El ángel ceniciento* y *El ángel rabioso* son ángeles malos, de luz agria y almendra amarga, pero activos y potentes dentro de la desesperación del poeta. En cambio, hay en esta parte dos ángeles buenos, gracias a los cuales se oyen campanas, *la luz moja el pie en el agua* y el mundo cabe en la mano de una niña.

En la segunda parte crecen las proporciones de la lucha espiritual en el poema inicial, *Los dos ángeles*, que son el ángel de la luz y el de las tinieblas.

Otra vez se plantea la contradicción sin salida que hay en su vida, a través de una invocación sin esperanza:

Angel de luz, ardiendo,
¡oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.

También en esta parte va a aumentar el número de los ángeles adversos, así como la plasticidad de sus figuraciones: ángeles de la prisa, ángeles crueles, el ángel del carbón —*feo, de hollín y fango*—, y el de la ira —que brilla, sin dueño, entre las ortigas, como una piedra sin pulir—, el ángel envidioso y los ángeles vengativos, el ángel avaro... Pero también hay un *Ángel bueno,* que viene hasta el poeta, cuando éste le llama,

para, sin lastimarme,
cavar una ribera de luz dulce en mi pecho
y hacerme el alma navegable.

Y también hay, en esta parte, como en la primera, poemas marginales de revelación de ese trasmundo misterioso habitado por su imaginación poética *(El ángel del misterio, Ascensión, Los ángeles mudos, El alma en pena, Los ángeles sonámbulos).* Todos estos ángeles o figuras irreales empiezan a ser los habitantes del peculiar superrealismo de Alberti, que no aparece en el libro hasta la segunda mitad de esta segunda parte.

En la tercera aumentan, por un lado, las realidades idealizadas por su palabra, que se ha hecho más becqueriana, no sólo en el poema de homenaje. *Tres recuerdos del cielo* —lleno, por así decirlo, hasta los bordes, de esa poesía sustantiva que faltaba en la *Soledad tercera* de homenaje a Góngora—, sino en otros como *El alba denominadora, El ángel de las bodegas, Los ángeles colegiales, Nieve viva, Invitación al arpa.* En todos estos poemas se remansan y aquietan las posibilidades de existencia de lo que vengo llamando su trasmundo. El verso corto, quebrado y sincopado, se ha convertido en versículo de muchas sílabas. *El alba denominadora* no son más que siete versos, pero mientras los dos primeros llegan a las veinte sílabas, el penúltimo sólo tiene una, que al ser aguda se cuenta por dos:

A embestidas suaves y rosas la madrugada te iba poniendo nombres:
Sueño equivocado, Angel sin salida, Mentira de lluvia en bosque.

Al lindero de mi alma que recuerda los ríos,
indecisa, dudó, inmóvil:

¿Vertida estrella, Confusa luz en llanto, Cristal sin voces?
No.
Error de nieve en agua, tu nombre.

Por un lado, los poemas de esta parte se instalan en el aire en calma de un ensueño celeste; por otro, su palabra se hace más terrestre y material, más cargada de basuras y escombros de un mundo y una sociedad sin salida. Son los poemas con que termina el libro: *El ángel falso,* que levanta su tienda al oeste del sueño del poeta para que éste tenga que andar entre los nudos de las raíces y morder la luz petrificada de los astros; *Los ángeles de las ruinas; Los ángeles muertos,* a los que hay que buscar en el insomnio de las cañerías olvidadas; *Los ángeles feos,* que duermen en el vaho sin suerte de los pantanos. Con estos nuevos ángeles y sus visiones de desolación, a los que hay que añadir

el ángel final, o ángel superviviente, el libro termina, como empezó, siendo pregunta con silencio.

Para llegar a la poesía de *Sobre los ángeles* no hace falta echar mano de la estética o antiestética del superrealismo francés ortodoxo. Sin embargo, Oreste Macrí cree que "es el texto mayor del superrealismo puro español", y califica al arte de Alberti como "límite de una percepción más interna de lo suprarreal". Efectivamente, *Sobre los ángeles* es obra de visionario objetivo y enajenado, y está desprovisto, como ya indicaba en mi *Introducción*, de intimidad, por un lado, y de paisaje natural, por otro. Otro crítico italiano ya citado, Vittorio Bodini, cree que el libro representa "la síntesis más afortunada del *ángel* andaluz y el demonismo superrealista". Para Bodini se trata de "un mundo completo subordinado de ambientes, estados de alma y secretas propiedades de las cosas, al que Alberti da vida con una alucinación exactísima, reduciéndolo a lo esencial por medio de operaciones que tienen la descarnada seguridad de una intuición matemática".

El propio Alberti nos cuenta por extenso, en su libro de memorias *La arboleda perdida*, la terrible y compleja experiencia vital que ha hecho brotar en él la poesía de *Sobre los ángeles:* amor imposible y celos rabiosos, bolsillos vacíos y paseos interminables, envidia y odio inconfesados, indiferencia de la familia, recuerdos de los miedos infantiles del infierno, descontento de la obra precedente. Sus ángeles son, según su propia confesión, "fuerzas irresistibles del espíritu". Huésped de la niebla, el poeta se pone a escribir a tientas y a oscuras, con la luz apagada en las horas de la noche, con automatismo involuntario y una letra febril que le resulta difícil descifrar a la mañana siguiente. Confesión extraordinaria de nuevo poeta romántico del siglo XX, en la que nos dice, entre otras cosas: "el idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada".

Después de *Sobre los ángeles,* Alberti va a escribir una poesía más superrealista y menos lograda, que reunirá en las páginas de un nuevo libro: *Sermones y moradas.* Su actitud antirreligiosa y su crítica de la sociedad católica bien pensante va a utilizar expresamente contra esa sociedad el lenguaje de nuestra literatura mística y ascética tradicional. Los *Sermones* no son más que tres: el de las cuatro verdades, que abre el libro, el de la sangre y el de los rayos y los relámpagos; y las *Moradas* no son más que dos: la del alma encarcelada y la del alma que espera la paz. Este libro suyo, como el de los tontos y otros posteriores, no se publica en edición independiente, sino incorporada a las primeras *Poesías completas* de *Cruz y Raya.* Su palabra, ahora, ha perdido su dinamismo esencial, su plenitud de arranque, y vuelve a ser retórica de una manera más uniforme y más sombría. Sin embargo, hay poemas, como *Hallazgos en la nieve* y la *Elegía a Garcilaso,* en los que sigue acertando plenamente como poeta a un mismo tiempo enérgico y delicado. En algún poema, como la elegía a Fernando Villalón: *Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas* —donde utiliza por primera vez esta expresión, arboleda perdida, que más adelante le va a servir para el título de su libro de memorias—, hay una técnica constructiva de frase elástica interminable, que le llega directamente, creo yo, de *Los Cantos de Maldoror:* "*para que a las tres en punto una bala de plomo perforara la hostia solitaria expuesta en la custodia de una iglesia perdida en el cruce de dos veredas: una camino de un prostíbulo y otra de un balneario de aguas minerales*".

Son los años finales de dictadura de Primo de Rivera y de preparación idealista de la República. Alberti participa en la lucha política e intenta llenar su vacío de cuerpo deshabitado con su nueva dimensión de poeta social. Antes de la llegada de la República simpatiza con el anarquismo y escribe su "elegía

cívica" *Con los zapatos puestos tengo que morir*, fechada el 1 de enero de 1930. Con ella inaugura su nueva poesía de circunstancias, sustituyendo el tono profético abstracto por el improperio concreto, aunque el largo versículo retórico siga siendo el mismo que en la mayoría de los poemas de *Sermones y Moradas*. Su mundo poético superrealista empieza a estar en crisis y ya no volverá a él. Más adelante, durante los años de la República, se incorpora a la mística y la disciplina del comunismo, a la que permanece fiel hasta el día de hoy, en que acaba de recibir el premio Lenin. Esta parte de su obra, que pertenece, según declaración del propio Alberti, "a la revolución española y al proletariado internacional", la recoge en dos libros titulados *El poeta en la calle* (1931-36) y *De un momento a otro* (1934-39). El primero sigue siendo poesía de circunstancias, pero en letrillas, canciones, romances y sonetos tradicionales, en los que quiere poner su palabra al alcance del hombre de la calle y los camaradas de partido. El segundo, muy superior al otro por sus valores poéticos, lleva como subtítulo *Poesía e historia*, y se abre con un poema que recibe su título del *Manifiesto* de Marx y Engels: ... *Un fantasma recorre Europa*. En éste y otros poemas de la primera parte, pero sobre todo en los de la segunda, titulada *La Familia*, y en algunos de los de la cuarta, *13 bandas y 48 estrellas, poema del Mar Caribe*, su palabra recupera toda su agilidad imaginativa y expresiva, al servicio de la interpretación de la historia que le dicta su ortodoxia marxista. *La Familia* —padres, hermanos y hermanas, tíos y tías de todos los grados, criados, a los que llama siervos, profesores y compañeros del colegio de jesuitas...— es un gran poema truncado, despiadado y conmovedor al mismo tiempo. En el *Poema del Mar Caribe* denuncia el imperialismo yanqui del dólar —como se decía entonces— y se pone de parte de los pueblos hispanohablantes oprimidos, anticipándose a las voces de Pablo Neruda y Nicolás Guillén.

Con motivo de la cogida y muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, gran amigo de los poetas de la generación, que Lorca inmortaliza en su *Llanto*, Alberti publica también, primero en Méjico, 1935, y luego en Madrid, 1936, su elegía *Verte y no verte*, donde lo mejor de su voz se concentra en los cuatro sonetos titulados *El toro de la muerte*.

A partir del año 39, expatriado y errante, como otros poetas de su generación, Alberti pasa por París y por Méjico, para acabar instalándose en Buenos Aires. Su poesía de desterrado vuelve a romper con lo inmediato anterior —contenido social y superrealismo— y busca, incluso hacia adentro, nuevas posibilidades de creación. El primer libro de versos que publica en la Argentina se llama todavía *Entre el clavel y la espada* (1941), y vuelve a ser un libro de nostalgia. No la nostalgia ligera y optimista del mar que había en *Marinero en tierra*, sino otra más profunda y melancólica de la patria perdida. Las dos primeras partes, *Sonetos corporales* y *Diálogo entre Venus y Príapo*, son poemas del amor carnal realizados con la maestría de poeta neobarroco en la forma que ha logrado en el momento del centenario gongorino. En otras dos partes, *Metamorfosis del clavel* y *Del pensamiento en un jardín*, despliega su mejor fantasía imaginista, inspirada en los mitos clásicos de amores entre hombres y animales, así como en el *Paraíso* de Soto de Rojas, que ha puesto en circulación García Lorca. Pero el poema *Toro en el mar* es un llanto sobre el mapa de España, ensangrentado por la guerra y perdido para el poeta:

Te oigo mugir en medio de la noche
por encima del mar, también bramando,
y salgo a oirte, sin dominio, a tientas...

Una gran parte de su poesía de desterrado la va a escribir escuchando, por encima del mar, los mugidos de ese toro que es España. En el mismo libro, la

lectura del *Cantar de Myo Cid*, poema de destierro, le va a inspirar el titulado *Como leales vasallos*. En estos poemas, su palabra barroca se hace más llana y hablada, y nos llega más adentro que nunca. Ha cesado en ella el arrebato juvenil —presente todavía en otras partes del libro— y empieza el repaso general de la madurez. De acuerdo con este repaso, su poesía se acerca a la de Machado en el poema *De los álamos y los sauces.*

El siguiente libro, *Pleamar* (1942-44), tiene otra vez plenitud de voz cantora y de mundo poético sustantivo y luminoso. Su palabra se hace más cercana y transparente, y aparece en su obra lo que en mi *Introducción* he llamado "el aforismo suelto en verso blanco". Su poesía se convierte en arte poética en las partes del libro tituladas *Arión, Cármenes* y *Tirteo.* El poeta de *Marinero en tierra* se declara discípulo del mar: *Yo soy, mar, bien lo sabes, tu discípulo,* y enumera, a continuación, las voces de otros maestros que se han hecho un solo mar en su garganta:

Cantan en mí, maestro de mar, metiéndose
por los largos canales de mis huesos,
olas tuyas que son olas maestras,
vueltas a ti otra vez en un unido,
mezclado y solo mar de mi garganta:
Gil Vicente, Machado, Garcilaso,
Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío,
Pedro Espinosa, Góngora..., y las fuentes
que dan voz a las plazas de mi pueblo.

La primera parte del libro se llama *Aitana,* como la hija a la que ha puesto nombre de sierra alicantina, inmortalizada en la prosa de Gabriel Miró. Son poemas en los que la realidad humana de la niña creciendo es ofrecida a las realidades naturales de España y América que ha vivido o está viviendo el poeta. En otras partes escribe para su amigo el pintor Ángeles Ortiz los *Versos sueltos para una exposición,* y para su amigo el laudista Paco Aguilar, la *Invitación a un viaje sonoro,* que es un viaje a través de los más claros compositores europeos de los siglos XV a XVIII. Por último, la noticia de la muerte de Miguel Hernández en la prisión le inspira su *Égloga fúnebre a tres voces y un toro,* en la que las voces son las de Antonio Machado, Federico García Lorca y el propio Hernández, mientras el toro sigue siendo España.

Instalado en esta nueva pleamar de su voz andaluza de siempre, Alberti va a escribir los dos libros más importantes de su etapa argentina: su gran libro de poesía hacia afuera, *A la pintura* (1945-52), y su gran libro de poesía hacia adentro, *Retornos de lo vivo lejano* (1948-56). En realidad, las primeras ediciones de cada uno de ellos se publican, respectivamente, en 1945 y 1952, aunque más adelante se les incorporen nuevos poemas. *A la pintura* es el poema de la línea y el color que el poeta realiza con vocación y retina del pintor que quiso ser en el comienzo de su vida artística:

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo no tenía
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.

Lo que va a hacer es lo contrario: cantar la pintura con la palabra de la poesía. Se abre el libro con un poema ya de retorno de lo vivo lejano: sus años mozos de copista en el Museo del Prado o frente a las escayolas del Casón. Para un español joven y aprendiz de pintor, la pintura es ante todo el Museo del Prado, con sus salas que huelen a barnices y a madera encerada:

¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinares en los ojos y alta mar todavía
con un dolor de playas de amor en un costado
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.

Los alejandrinos pareados que dedica al Prado —cerca de un centenar— van a ser un resumen anticipado del desarrollo posterior del poema. Son versos brillantes y lujosos por fuera, pero conmovidos por dentro con acento íntimo que quiere expresar su amor interrumpido a la pintura. Después, el libro consiste en un doble desfile: sonetos que tratan los principales temas de la técnica y la estética pictóricas, y poemas en metros variados comentando la obra de los grandes pintores, desde Giotto a Picasso, a quien está dedicado. También se incluyen en él seis colecciones de aforismos dedicados a los colores básicos: azul, rojo, amarillo, verde, negro y blanco. Los poemas sobre pintores —Ticiano o Rubens, Velázquez o Rembrandt, Goya o Van Gogh— son a la vez descriptivos y reflexivos o críticos, dentro de una gran riqueza de planteamientos formales. En los sonetos, veinte en total, el poeta se dirige personalmente *A la pintura (A ti, lino en el campo...)*, *A la retina (A ti, jardín redondo...)*, *A la mano (A ti, firmeza y tiemblo...)*, *A la paleta*, *A la línea...*, *Al claroscuro...*, etcétera, y, por último, *A la divina proporción.*

A ti, maravillosa disciplina,
media, extrema razón de la hermosura
que claramente acata la clausura
viva en la malla de tu ley divina.

A ti, cárcel feliz de la retina,
áurea sección, celeste cuadratura,
misteriosa fontana de mesura
que el Universo armónico origina.

A ti, mar de los sueños angulares,
flor de las cinco formas regulares,
dodecaedro azul, arco sonoro.

Luces por alas un compás ardiente.
Tu canto es una esfera transparente.
A ti, divina proporción de oro.

Los *Retornos* es, como he escrito en mi *Introducción*, su libro "de voz más cálida y verdadera, con verdad humana de intensas realidades vividas —y desvividas— por el corazón. Es el libro del corazón interrumpido del poeta —el corazón que se abre con la madurez, como decía Machado—, el libro de su memoria compasiva, de su intimidad y sus paisajes, y también de su tiempo en minutos. Y es su primer libro de poesía amorosa. Retornan la infancia y la familia, las habitaciones y los muebles, los viajes, las manos de la madre que toca el piano, las horas de angustia en la ciudad sitiada, el litoral de la patria visto o adivinado desde lejos, los momentos juveniles de amor:

Dame tus pies pequeños para andarte,
para sentirte todas tus riberas.
Voy por el mar, voy sobre ti, mi vida,
sobre tu amor, hacia tu amor, cantando
tu belleza más bella que las olas.

Y terminaba diciendo: "Un libro que se agradece de veras porque, además, después de tantos años de ausencia, está escrito con palabra nuestra andaluza."

Al mismo tiempo que los *Retornos*, Alberti ha estado escribiendo, a la manera de un diario poético, otro libro de poesía hacia adentro, los *Poemas de*

Punta del Este, que no publica en edición aparte, sino incorporados a las *Poesías completas* de Losada (1961). En la primera parte de este libro mezcla el poema en verso con el poema en prosa *(Diario de un día, A buscar piñas, Un perro nuevo, Recuerdo de Portinari en La Gallarda, Navidad,* etc...). La segunda parte, *Pupila al viento*, es un guión cinematográfico en verso, o, según el propio poeta, "palabras sintónicas para un film de Enrico de Grass sobre Punta del Este", y la tercera, *El bosque y el mar*, contiene sus mejores poemas de soledad y desaliento:

¡Qué solo estoy a veces, oh qué solo
y hasta qué pobre y triste y olvidado!
Me gustaría así pedir limosna
por mis playas natales y mis campos.
Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo
de luz tranquila, un cielo sosegado.
¡Por caridad! Ya no me conocéis
No es mucho lo que pido... Dadme algo.

También va a ser poema del mar —y de mar a mar— su *Ora marítima* (1953), escrita con motivo del tercer milenario de Cádiz. Su dedicatoria dice así: "A Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, que abrió los ojos a la luz del Atlántico en el año 1000 a. de J. C., al celebrarse ahora su tercer milenario le ofrece desde lejos este poema un hijo fiel de su bahía." El poema empieza recordando ese hijo fiel su infancia en esa bahía:

¡Si yo hubiera podido, ¡oh Cádiz!, a tu vera,
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,
hablarte como entonces,
como cuando descalzo por tus verdes orillas
iba a tu mar robándole caracoles y algas!

En estos versos sigue habiendo retorno de lo vivo lejano. Cádiz, desde la orilla del Puerto, ha sido el sueño de su infancia —presente en muchas páginas de los *Retornos* y de *La arboleda perdida*— y a lo largo de su vida siempre ha llamado Cádiz a todo lo dichoso y luminoso que le ha acontecido. Ahora, en los poemas de este libro, al que da título el famoso poema de Avieno —y que son comentarios en verso a pasajes en verso y en prosa del mismo Avieno, y de Hesíodo, Estesícoro, Homero, Platón, Estrabón, Marcial y el libro de Jonás—, mezcla los recuerdos del arranque de su vida con los mitos de la Atlántida y el Averno, de Menesteo —fundador del Puerto de Santa María— y Hércules, que también son recuerdos, a escala más grande, del arranque de nuestra humanidad mediterránea.

En las *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54) retornan sus canciones de primera hora, aunque la temática sea más variada, el tono más desengañado y la palabra más temporal y diaria. España, como nuevo paraíso terrenal perdido, va a estar presente o latente en casi todas ellas. Al final se pregunta qué cantan los poetas andaluces de hoy, y si su voz de poeta andaluz está olvidada.

Durante todos estos años, Alberti, como ya hemos visto, sigue escribiendo poesía de circunstancias. A las partes ya citadas de *Entre el clavel y la espada, Pleamar* y *Poemas de Punta del Este* hay que añadir los *Poemas diversos* (1945-59) y *Buenos Aires en tinta china* (1950), breve colección de poesías escritas para ilustrar al revés un libro de dibujos de Atilio Rossi. Más concretamente a la circunstancia política pertenecen otros libros de estos años, titulados *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-40), escrita en español y en francés y a la manera de *Yo era un tonto*, con palabra humorística, desenfadada y amarga; *Signos del día* (1945-55); *Coplas de Juan Panadero*

(1949-53), poesía popular sentenciosa, un poco a la manera de Martín Fierro y otro poco a la manera de Juan de Mairena, pero también a la manera del Alberti más comprometido y agresivo; y *La primavera de los pueblos* (1955-1957), que recoge poemas escritos con motivo de dos viajes: uno por los países socialistas de Europa y otro por China. El titulado *Para el poeta Ai Ts'ing* es una nueva carta autobiográfica, donde encontramos el mejor acento de los *Retornos* y *El bosque y el mar.*

El último libro suyo publicado hasta ahora, *Abierto a todas horas* (1964), ha vuelto a salir en Madrid. Hay en él poemas breves sobre el otoño y nuevas canciones sobre el mar. Está escrito en su mayor parte a la manera de diario poético. La parte final, *Escrito en el aire* (9 poemas para 9 dibujos de León Ferrari), adopta una forma tipográfica cercana al caligrama, pero su ritmo y su trasmundo suenan de pronto a *Sobre los ángeles:*

Puede
puede haber
es
pa
das
escondidas en lo oscuro
ovillos
rotos
de sombras
Puede
no
sé
lo
que
escucho.

En realidad —y prescindiendo de su presentación aereotipográfica— se trata nada más que de los cuatro octosílabos asonantados de una coplilla o comienzo de romance:

Puede, puede haber espadas
escondidas en lo oscuro,
ovillos rotos de sombras.
Puede... No sé lo que escucho.

La poesía de Alberti, nada extremista o vanguardista en su origen (de *Marinero en tierra* a *Cal y canto*), alcanza un primer momento de extremismo en la forma superrealista *(Sobre los ángeles, Sermones y moradas, Yo era un tonto, Con los zapatos puestos tengo que morir),* pasa por un segundo momento de extremismo en el contenido políticosocial *(El poeta en la calle, De un momento a otro),* y al cabo de los años, cuando el poeta, desterrado de su patria, pero no de su lengua, ya ha cumplido los cuarenta, llega a una de las cumbres más altas de serenidad y transparencia de nuestra lírica contemporánea: *Pleamar, A la pintura, Retornos de lo vivo lejano, Oda marítima* [27].

Federico García Lorca y su duende [28]

Según Federico García Lorca, en su *Teoría y juego del duende* (1930), hay poetas con musa (Góngora), poetas con ángel (Garcilaso) y poetas con duende (San Juan de la Cruz). Si aplicamos esta distinción a la generación del 27, podemos decir que también hay en ella poetas con musa (Diego), poetas con ángel (Alberti) y poetas con duende (el propio Lorca). En la generación del 98 ha sido poeta con duende Antonio Machado, y en parte su hermano Manuel.

A través de estos ejemplos —San Juan de la Cruz, los Machado, Lorca— empezamos a saber, sin echar mano de ninguna definición, lo que es un poeta con duende. Para precisarlo más, añadiré que a un maestro del cante hondo, Manuel Torres, que escuchaba música de Falla, le oyó decir García Lorca: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende." Y a otro maestro del mismo cante le oyó decir que "el duende sube por dentro desde la planta de los pies".

El duende, por lo tanto, no tiene nada que ver con el hacer artístico que llega a un resultado poemático. El duende es un poder, y no un hacer, algo primitivo central que hay que buscar en el arranque mismo de la voz del poeta. Para el poeta con duende, el resultado del poema consiste en permanecer en el arranque de su voz. Pero entre uno y otro, arranque y resultado, el quehacer artístico tiene que ser mucho más lúcido y exigente. Lorca no renuncia nunca a este quehacer necesario y constitutivo del poeta en la verdad de su obra. Gracias al duende hay una llaga que permanece abierta en el cuerpo artístico del poema, pero este cuerpo es necesario para que duela en él la llaga. En el caso de la canción de Lorca, la llaga suele estar en el estribillo:

Córdoba
Lejana y sola.

El mismo poeta nos va a decir —en el poema *De otro modo,* de su libro *Canciones*— lo importante y hasta esencial, que es el estribillo para él:

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.

En otros poemas, en los que ha desaparecido el estribillo, la llaga puede estar en uno o más versos, y hasta en el poema entero.

La teoría poética del duende se completa en Lorca con la teoría poética del quehacer artístico, que expone por extenso en una conferencia anterior sobre *La imagen poética en Don Luis de Góngora* (1927). En esta conferencia confiesa, por experiencia propia, que el poeta que va a hacer un poema "tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo". Todo esto es la parte de misterio, o de poder intuitivo de arranque, que hay en la creación poética. Pero, en el momento de salir, que es el peligroso, "el poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer... y debe ir a su cacería sereno y hasta disfrazado". Y esta es la parte del quehacer artístico consciente. Más adelante, en otro pasaje, nos dice: "No creo que ningún artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona su celda y se va perdiendo por las nubes." Todo esto lo dice Lorca después de haber escrito su libro *Poeta en Nueva York.* En lo de los místicos, va a coincidir con él Eugenio d'Ors, cuando nos dice que en la noche oscura del alma San Juan de la Cruz no es el noctámbulo ebrio, sino el sereno vigilante. Por su parte, Lorca, en la "poética de viva voz" que recoge Gerardo Diego en su antología del año 34, insiste, con otras palabras, en las mismas afirmaciones: "Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema." Esto lo dice para combatir su fama creciente de poeta fácil, popular y juglaresco, y situarse al mismo nivel de exigencia lírica que los otros grandes poetas de su generación. Su dimensión de poeta mágico primitivo se completa con su otra dimensión de poeta artístico consciente. La forma artística del estremecimiento —que falta en otros poetas— sigue siendo una forma, lo mismo en el *Romancero gitano* o en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que en *Poeta en Nueva York.*

El primer libro que publica, a los veinte años, el joven García Lorca no es de versos, sino de prosa, y se llama *Impresiones y paisajes* (1918). Dos años más tarde, en 1920, estrena, en el teatro Eslava de Madrid, su primera obra de teatro, *El maleficio de la mariposa,* y al año siguiente, 1921, es cuando sale, también en Madrid, su primer libro de versos, el *Libro de poemas.* Como ya hemos visto, este mismo año publica Dámaso Alonso sus *Poemas puros, poemillas de la ciudad,* y un año antes ha publicado Gerardo Diego, en edición mínima pudorosa, su *Romancero de la novia.* Estos tres poetas se adelantan a los demás de su generación en la fecha temprana de aparición de su primer libro. El de Lorca coincide con los otros dos, no sólo en ser el primer libro de un gran poeta, sino en no ser nada vanguardista o ultraísta. Diego va a serlo, aunque no en su primer libro; en cambio, los nombres de Alonso y de Lorca no van a figurar incorporados a ningún planteamiento de vanguardia. La palabra poética de Diego, sentimental e ingenua, nos llega del primer Juan Ramón; la de Alonso, concentrada y anímica, del Machado de *Soledades* y *Galerías;* la de Lorca viene también de estos dos poetas, y de otros anteriores, como Rubén Darío y Salvador Rueda, y hasta Gabriel y Galán o Zorrilla.

Al frente de su primer libro escribe unas *Palabras de justificación,* que empiezan diciendo: "Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente." Hay, en efecto, como ya indicaba en mi *Introducción,* mucha infancia dentro de su palabra poética de primera hora, acercándola a las cosas más pequeñas, y dotándola de ingenuas y trascendentales reflexiones filosóficas. En *Los encuentros de un caracol aventurero,* el protagonista, *pacífico / burgués de la vereda,* después de contemplar el paisaje a la manera humana, se echa a andar y se tropieza con otros animales —ranas y hormigas— que quieren despertar y, una vez despierta, combatir su fe en la vida eterna. Este poema es el segundo del libro, y más adelante hay otros a los que también incorpora las realidades vividas en sus descubrimientos infantiles: *El lagarto viejo, Santiago,* balada ingenua sobre la vía láctea; *Canción para la luna,* a la que llama *blanca tortuga,* por lo despacio que camina, etc... Lorca, en el momento de publicar, a los veintitrés años, su primer libro de versos, se da cuenta de todo lo que le debe al mundo de esos descubrimientos, y termina sus palabras de justificación con este párrafo: "Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnudo por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía."

Además de la virtud de recordarle su infancia, el poeta advierte en el libro, y nosotros con él, otras varias. En primer lugar, la virtud de incorporar a su voz los acentos de los mejores líricos que le han precedido. Su *Canción otoñal* suena a Juan Ramón y sus *Arias tristes:*

Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrellas,
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla.

Y la *Canción primaveral,* que viene inmediatamente después, a Machado y sus *Soledades:*

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del abril canciones frescas.
¡Qué alegría tiene el hondo
silencio de la calleja!

Con estos y otros poemas que hay en el libro proclama Lorca sus padres poéticos conocidos. A Salvador Rueda, poeta hacia afuera de la sandía y la guitarra, la granada y la clueca, el trigo y la albahaca, le debe su preferencia por las criaturas concretas, en vez de los ambientes inefables y vagamente sugeridos. Placeta, luna, rocío, patio, lagarto, encrucijada, candil, chopo, nido, vía láctea... Desde las páginas de su primer libro, todas estas cosas van a seguir creciendo en los siguientes.

Otro grupo más interesante de poemas está escrito en vulgares cuartetos alejandrinos, con los versos pares asonantados, y en ellos llega, a través del modernismo, a sus fuentes románticas más secretas. Son poemas anticuados de contenido y de forma, y están muy cerca de la poesía mala: la *Elegía a Doña Juana la Loca, princesa enamorada y no correspondida* que está enterrada en Granada, *Lluvia* y *Meditación bajo la lluvia, Elegía...* Esta última se refiere a una espléndida mujer granadina que se ha quedado soltera, y a la que el poeta le dice:

Como un incensario lleno de deseos
pasas en la tarde luminosa y clara,
con la carne oscura de nardo marchito
y el sexo potente sobre tu mirada.

Es una *mártir andaluza* —con vocación de amante apasionada y de madre— a la que *nadie fecunda,* y su figura poderosa va a invadir más tarde todo su teatro y va a llegar a plenitud —a través de algunos aspectos parciales de *Marianita Pineda, La zapatera prodigiosa* y *Yerma*— en *Doña Rosita la soltera* y en sus amigas, también solteras o solteronas, del segundo acto, así como en las hijas de Bernarda Alba.

Pero todos estos poemas que he citado hasta ahora son, temática y formalmente, poemas finales de los que no puede salir su obra poética futura. Los que hacen posible esta obra son otros, mucho más breves y menos numerosos, que se organizan a la manera de zéjeles, en estrofas que insisten sobre el núcleo de arranque del estribillo. La pequeña variación insistente de cada estrofa es la que mantiene la intensidad lírica. Algunos, a los que llama *Baladas,* son poemas dialogados; otros, no. La *Balada de un día de julio* y la *de la placeta* tienen un fondo de canción infantil; la *del agua del mar* nos anticipa sus mejores momentos:

¡Amarga mucho el agua
de los mares!

Este tipo de poema dialogado va a persistir en toda su obra, no sólo en el *Poema del cante hondo,* las *Canciones* y el *Romancero,* en el *Llanto* y en los *Poemas Galegos,* sino incluso en *Poeta en Nueva York* y en el *Diván del Tamarit.* Unos y otros, poemas de aventura y de tanteo, empiezan a tener duende o acento trágico que sube desde las últimas raíces de la sangre. Sin necesidad de salir de su primer libro hemos llegado a lo mejor suyo.

Entre 1921, fecha de la publicación del *Libro de poemas,* y 1928, fecha de aparición del *Romancero,* Lorca no va a publicar más que otro libro intermedio, terminado en 1924, *Canciones* (1927), pero su poesía alcanza ya, a través de la publicación en revista y el recital de viva voz, un primer momento de vigencia social mayoritaria. La vitalidad y la simpatía de *Federico en persona* —según la feliz expresión de Jorge Guillén— y las dos dimensiones complementarias de su invención poética, la plástica y la musical, le ayudan de un modo decisivo en sus primeros años madrileños. Desde 1919 vive en la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar, foco importante de renovación de la vida española y de creación cultural en todos los órdenes. La Residencia no sólo está al día en todo lo español o europeo universal, sino posee estilo propio de

formación humana integral y de convivencia. Lorca, en estos años 20, se prodiga en múltiples actividades, escribiendo poemas y libros enteros, proyectando otros libros, organizando bromas y homenajes, dando conferencias, recitales y conciertos, recogiendo canciones populares y haciendo teatro. Su poesía lo invade todo y la calidad de su poesía resiste a todos los malentendidos inevitables. Lorca, en su poesía, va a ser tan exigente como Jorge Guillén —a quien tanto admira— en la suya. Pero en el caso de Lorca hay una lucha a brazo partido con el duende, que le exige una palabra artística todavía más heroica y esforzada. Si hay un poeta de la generación que vaya más allá que Guillén en la precisión absoluta y la vibración interna de la palabra, es Lorca.

En 1921 tiene ya terminado y publicado en parte en revista su *Poema del cante hondo*, que no va a salir como libro hasta diez años más tarde (1931). Poemas o "suites" de la siguiriya gitana, la soleá, la saeta y la petenera, precedidos por la *Baladilla de los tres ríos*. Esta *Baladilla* viene de las *Baladas* del *Libro de poemas*, y sus estrofas y estribillos se hacen famosos en seguida, como poesía de viva voz típicamente lorquiana:

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Lorca, aquí, después de pronunciar los nombres de los ríos, no dice más que *alta torre* y *torrecillas muertas*, pero con estas cuatro palabras concretas sugiere la diferencia radical de estilo y de alma que hay entre una ciudad como Sevilla y otra como Granada. El poema de la soleá *(Pueblo, Puñal, Encrucijada, Ay...)* es el que tiene acción dramática más intensa; el de la siguiriya *(Paisaje, La guitarra, El grito, El silencio, El paso de la siguiriya...)*, lirismo más puro y esencial:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.

Con el verbo *callar* y los adjetivos *inútil* e *imposible* nos incorpora a la fatalidad que humaniza las pobres notas musicales de la guitarra. El poema de la saeta *(Arqueros, Noche, Sevilla, Procesión, Paso, Saeta, Balcón...)* es tal vez el menos logrado y el que corre mayor peligro de caer en el tópico casticista andaluz. El *Gráfico de la petenera (Campana, Camino, Danza, Muerte de la Petenera, Falseta, De profundis...)* vuelve a estar a la misma altura de los dos primeros:

En la torre
amarilla,
dobla una campana.

Sobre el viento
amarillo,
se abren las campanadas.

Cuando el libro sale en 1931 se le han incorporado otros grupos de poemas: *Dos muchachas*, la Lola y la Amparo; *Viñetas flamencas*, con evocaciones de

dos viejos maestros del cante, Silverio Franconetti y Juan Breva, y de un viejo café cantante; *Lamentación de la muerte; Tres ciudades* y *Seis caprichos.* Con la excepción de esta última, las otras series insisten en la presentación de figuras humanas singulares, y así completan y ahondan el mundo poético de Lorca que da unidad al libro. En *Café cantante,*

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama,
no viene,
y la vuelve a llamar...

Las tres ciudades, irreales y fatales, son Málaga, Córdoba y Sevilla. En Málaga,

La muerte
entra y sale
de la taberna.

En Córdoba hay también una niña muerta,

con una rosa encarnada
oculta en la cabellera.

En Sevilla, la vieja gitana Carmen baila por las calles como una muerta, y no conviene que las niñas o mocitas la vean bailar:

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.

¡Niñas,
corred las cortinas!

Para terminar el libro, le añade dos escenas dialogadas, la del teniente coronel de la Guardia Civil, que se retuerce de dolor por culpa de las respuestas poéticas y libres que da el gitanillo a sus preguntas reglamentarias, y el *Diálogo del Amargo.* Con estas escenas ha nacido ya lo mejor de su teatro.

Otros poetas andaluces, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Luis Cernuda, han querido ser poetas universales en lengua castellana sin incorporar a su obra ningún motivo castizo o regionalista. Lorca, en cambio, quiere serlo incorporando a la suya una versión de Andalucía que vuelva a tener rango de realidad artística de primer orden. Oreste Macrí cree que Lorca, como Manuel Machado, es un poeta que se identifica con el subconsciente colectivo del alma popular andaluza. A mí me parece que lo mejor de don Manuel es su acento personal, modernista y hasta decadente *(Adelfos, El mal poema, Ars moriendi),* y no lo popular andaluz. En cuanto a Lorca, lo que tiene de común con la gente de su tierra es lo que hay en el arranque mismo de su voz, y no en el resultado del poema. Don Manuel se distancia artísticamente del pueblo al que pertenece, a su manera, más aristocrática, y Lorca a la suya, más democrática. De acuerdo con este distanciamiento, que es el que le permite ser fiel a su vocación de poeta, entre el *Poema del cante hondo* y el *Romancero,* va a escribir y a publicar su libro de *Canciones,* y va a proyectar, por lo menos, otros dos, *Suites* y *Odas,* que no publica nunca. Las *Suites* que nos han quedado, incorporadas a sus *Poesías completas,* impresionistas y caprichosas, son seis: la *Suite del agua* y la *de los espejos,* la *Suite de la noche* y la *de los surtidores, La selva de los relojes* y *El jardín de las mo-*

renas. En todos estos poemas, y en algunos otros sueltos, estamos ya lejos de su mundo mágico primitivo. Pero donde va a exponer una poética más opuesta a las exigencias oscuras de ese mundo es en la *Oda a Salvador Dalí* (1926) [29].

Canciones va a ser, como decía en mi *Introducción*, el más vanguardista y europeizante, el más imaginista y frívolo de sus libros. Es el libro con el que quiere deslumbrar a sus ya numerosos admiradores, y el que le consagra definitivamente como gran poeta. Es un libro mitad y mitad: la mitad que continúa la línea de las *Suites*, y la que continúa la línea del *Poema del cante hondo.* La primera parte se titula *Teoría*, y son canciones paralelísticas sobre el paso del tiempo: ayer, hoy y mañana, noche y día, sábado *(semilla estremecida)* y domingo *(día gris, gris)*, los días de fiesta, que *van sobre ruedas*, y los otros, marzo y enero:

Enero.
Para mis ojos viejos.

Marzo.
Para mis frescas manos.

En seguida vienen los *Nocturnos de la ventana* y las *Canciones para niños:*

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.

En estas y otras partes del libro *(Juegos, Eros con bastón, Ribereñas)*, el juego prevalece sobre el drama y el vuelo de la fantasía sobre la imaginación arraigada. Pero vuelven a prevalecer el drama y la imaginación formal en las tituladas *Andaluzas (Canción de jinete, Arbolé arbolé), Trasmundo (Desposorio, Despedida, Suicidio)* y *Amor*, que termina con uno de sus pocos y perdurables sonetos:

Largo espectro de plata conmovida,
el viento de la noche suspirando
abrió con mano gris mi vieja herida
y se alejó; yo estaba deseando.

La primera edición del *Romancero* sale en 1928. Lo publica la *Revista de Occidente* y el título completo es *Primer romancero gitano.* Lorca, por lo visto, pensaba escribir un segundo, pero, afortunadamente, el primero se quedó siendo el único,

viva moneda que nunca
se volverá a repetir,

a pesar de lo mucho y mal que se le ha imitado. También es único cada romance, en su planteamiento y en su resultado como obra de arte. Son dieciocho romances, nada más. A los tres últimos los llama romances históricos y forman una serie cerrada. Otra serie está formada por los dedicados a los tres arcángeles y sus ciudades andaluzas: San Miguel-Granada, San Rafael-Córdoba y San Gabriel-Sevilla. Entre los otros doce, los hay con sangre derramada y sin ella. Entre los de sangre derramada los hay de lucha de gitanos entre sí *(Reyerta, Muerte de Antoñito el Camborio)* y de lucha entre gitanos y guardias civiles *(Romance de la Guardia Civil española).* El *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla,* aunque no haya en él sangre derramada, es otro episodio de esta lucha. Pero el que en los otros no haya derramamiento de sangre no quiere decir que no haya presencia fatal de la muerte *(Romance de la luna, luna, Romance sonámbulo, Muerto de amor, Romance del Emplazado).* Y el que no haya derramamiento de sangre ni muerte corporal no quiere

decir que no haya muerte en el alma *(Romance de la pena negra)*. En otros prevalece el motivo sexual a través de su protagonista femenino *(La monja gitana, Preciosa y el aire, La casada infiel)*. Todos los romances van a tener protagonista de carne y hueso, que muchas veces hace ya acto de presencia en el título. Pero no sabemos los nombres de la mayor parte de ellos. Ni el nombre del niño que habla con la luna un poco antes de morir, ni el del muerto de amor, que habla con su madre; ni el nombre de la monja gitana o el de la casada infiel, ni los de los dos compadres y la gitana ahogada en la alberca del *Romance sonámbulo;* ni los nombres de los gitanos que se pelean entre sí en *Reyerta,* ni los nombres de los que luchan —en guerra civil anticipada— contra la Guardia Civil. A veces, como en estos dos últimos romances, el protagonista es colectivo. Sólo nos quedan cuatro nombres propios (y dos de ellos son apodos) : Soledad Montoya y Antoñito el Camborio, Preciosa y el Amargo. Pero, con nombre y sin él, todos ellos han quedado inmortalizados como criaturas de arte.

Hay romances más narrativos y argumentales, y otros más intensamente líricos. Sin embargo, ni la intensidad lírica falta en los primeros, ni la narración y el hilo argumental en los otros. Los menos narrativos son los más irreales y alucinados, es decir, los más concentrados en su dimensión de trasmundo *(Muerto de amor* y *Romance de la pena negra)*. Pero tampoco falta esta dimensión en otros con hilo argumental más consistente: el *Romance de la luna, luna,* y el *del Emplazado,* el *Romance sonámbulo* y, entre los históricos, el de *Thamar y Amnón,* que cierra el libro. Otros romances son más descriptivos, como viñetas ingenuas dibujadas por el propio Lorca: *La monja gitana* es una delicada viñeta en reposo; *Preciosa y el aire,* una viñeta en movimiento. Los romances de los dos arcángeles Miguel y Rafael son también viñetas evocadoras de dos ciudades, Granada y Córdoba. Si por un lado no hay lírica pura, por otro no llega a haber narración pura tampoco, ni siquiera en el de *La casada infiel,* que nos lo cuenta el propio amante afortunado. Cuando la historia es conocida, como en el del arcángel San Gabriel (la Anunciación), en *Thamar y Amnón* o en *Martirio de Santa Olalla,* resulta más evidente la técnica del distanciamiento artístico, que el poeta lleva a sus últimas consecuencias. En este sentido, García Lorca construye y realiza sus romances como Don Luis de Góngora el suyo de Angélica y Medoro.

El *Romancero* es uno de los pocos libros de poesía de la generación del 27 que ha tenido un público mayoritario. Sin embargo, no es libro de poesía social, ni por su contenido (una raza marginal, individualista e inadaptada), ni por su forma, refinadamente artística. Dos años antes de publicarlo, en 1926, Lorca escribe y publica su *Oda a Salvador Dalí,* uno de sus mejores poemas, donde, de acuerdo con los imperativos de su amigo pintor, expone una poética de exaltación de los valores culturales mediterráneos:

Los pintores modernos en sus blancos estudios
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
. . . .
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume.

Todo esto se refiere a un mundo poético que no es el suyo, y a una obra que no es, tampoco, la suya.

Un deseo de formas y límites nos llama.
. . . .
Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos.
. . . .
Tu fantasía llega donde llegan tus manos.

Todo esto, categórico y combativo, sincero y absoluto, está de acuerdo con la pintura que hacía Dalí en aquel momento y cuyo sentido constructivo va a persistir dentro de su delirio superrealista.

Dice la línea recta su vertical esfuerzo
y los sabios cristales cantan sus geometrías.

Sin embargo, el superrealismo francés recién nacido está al acecho y la fiesta del muro de cal blanca y la plomada va a durar poco. Dalí va a ser el gran pintor onírico de la nueva escuela, y Lorca un gran poeta superrealista, también. La segunda oda que publica, en diciembre de 1928, unos meses después que el *Romancero,* la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar,* es ya un poema con dimensión suprarreal en el lenguaje:

Cantaban las mujeres por el muro clavado
cuando te vi, Dios fuerte, vivo en el sacramento,
palpitante y desnudo como un niño que corre
perseguido por siete novillos capitales.

Entre una oda y otra han pasado poco más que dos años, pero el poeta, a través del ambiente europeizante de la Residencia y de su amistad con Dalí y Buñuel, ha llegado a un nuevo planteamiento de su poesía.

Hay que añadir, en seguida, que Lorca acepta el superrealismo desde el duende primitivo andaluz que lleva despierto en su voz. El superrealismo francés, a la zaga de Freud y sus descubrimientos científicos, busca tal vez ese duende culturalmente, pero no arranca, naturalmente, de él. La poesía de Federico ha consistido desde el principio en luchar con el duende, y el superrealismo le resulta una ampliación de esa lucha. Ahora ya, la materia poética —que tanto valor va a tener en la poesía de Aleixandre— recibe un tratamiento artístico diferente, variando, por lo tanto, la estructura del verso y la forma del poema.

El éxito del *Romancero* provoca paradójicamente en su autor una crisis de desaliento —complicada, al parecer, con otra crisis pasional—, y al año de publicarlo abandona España con una beca para la Columbia University, de Nueva York. Lorca va a Nueva York pasando por París y Londres, que no dejan huella en su verso. En cambio, la que deja Nueva York va a ser decisiva en su vida y, sobre todo, en su obra. En su libro *Poeta en Nueva York* tiene lugar el doble encuentro del poeta con su nueva palabra y con su nueva visión del mundo. Yo creo que la palabra influye en la visión, y ésta, a su vez, somete a un nuevo grado de exigencia imaginativa a la palabra. El *Romancero* era un libro de imaginación poética arraigada en la realidad, pero éste va a serlo mucho más y de una manera más rotunda y desesperada. Lo que descubre su mirada es la tremenda negación del hombre que hay en el fondo de la civilización técnico-capitalista. Por eso, una de las palabras clave dentro de los poemas del libro va a ser —como señala Bodini en su trabajo sobre los poetas superrealistas españoles— la palabra *hueco.* Dándose cuenta del carácter negativo de los descubrimientos de su mirada de 1929 —*hay un dolor de huecos por el aire sin gente*—, el poeta, en el segundo poema del libro, se refugia en su mirada infantil del año 1910, que todavía no ha visto enterrar a ningún muerto, es decir, que todavía no ha descubierto todo aquello que tiene *mariposa ahogada en el tintero.*

Poeta en Nueva York está dividido en diez partes. La primera, *Poemas de la soledad en Columbia University,* contiene poemas de evasión hacia el pasado; las dos últimas, *Dos valses hacia la civilización* y *Son de negros en Cuba,* contienen poemas de evasión hacia el presente y el futuro. En cambio, en la parte

central, que es la tercera, *Calles y sueños*, el poeta nos ofrece las visiones despiadadas de un mundo sin salida, mezclando con ellas su piedad y su ternura hacia todas las víctimas de ese mundo. Muchos poemas de esta parte van a ser nocturnos, localizados en distintos barrios de la ciudad. El nocturno del puente de Brooklyn —recordemos el canto optimista de Whitman— se llama *Ciudad sin sueño:*

> *No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.*
> *No duerme nadie.*

En la ciudad insomne hay que azotar al que cierre los ojos, y si alguien intenta soñar, si alguno, por la noche, llega a tener *exceso de musgo en las sienes,*

> *abrid los escotillones para que vea bajo la luna*
> *las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros,*

es decir, para que se dé cuenta de la falsedad del drama de su propia vida. El nocturno de la Plaza Battery se llama *Paisaje de la multitud que orina*, y antes, el nocturno o anochecer en Coney Island, *Paisaje de la multitud que vomita.* Otro poema se titula *Panorama ciego de Nueva York*, y el hueco o vacío que hay en él es el del dolor verdadero, *que mantiene despiertas las cosas:*

> *Yo muchas veces me he perdido*
> *para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas*
> *y sólo he encontrado marineros echados sobre las barandillas*
> *y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve.*

Dos poemas están dedicados a la Navidad: *Navidad en el Hudson* y *Nacimiento de Cristo.* En el primero, no importa que nazca un niño cada minuto,

> *Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.*
> *Alba no. Fábula inerte.*

En el otro,

> *El Cristito de barro se ha partido los dedos*
> *en los filos eternos de la madera rota.*

En el poema final de esta parte, *La aurora*, ésta llega a la ciudad, pero nadie le hace caso, *nadie la recibe en su boca* o comulga con ella

> *porque allí no hay mañana ni esperanza posible.*

Porque allí

> *los primeros que salen comprenden con sus huesos*
> *que no habrá paraísos ni amores deshojados;*
> *saben que van al cieno de números y leyes.*

Lo terrible, comento yo a mi vez, es que esto no pase sólo en Nueva York, sino en todas nuestras ciudades. La aurora de Nueva York puede servir de paradigma, hoy por hoy, para todas las auroras ciudadanas.

La primera parte del libro era de inadaptación y de nostalgia, y no de introducción a ese mundo de *carne de molusco* y *chapoteo de aguas podridas* que va a descubrir después. La verdadera introducción está en la segunda parte, dedicada al mundo mágico primitivo de los negros. El mundo mágico primitivo de Lorca se encuentra con el de los negros, pobladores involuntarios de América, que no han llegado precisamente hasta allí en otro *Mayflowers* o *Flor de mayo,* pero que resisten mejor que los blancos, desde su profundidad natural y su autenticidad humana, la invasión de las horas que nos ahuecan el alma. En el primer poema de esta parte, *Norma y paraíso de los negros,* nos dice Federico lo que los negros odian y lo que los negros aman, tan importante y verdadero lo uno como lo otro. En la *Oda al Rey de Harlem* nos presenta en

toda su grandeza la miseria y la angustia del mundo de los negros dentro del mundo de los blancos. Y en el poema final, *Iglesia abandonada,* crece la magia natural africana, como una planta viciosa pero vigorosa, dentro de los ritos del catolicismo. Y todavía este mundo se prolonga con sus criaturas naturales en la tercera parte, de la que ya he hablado, y su primer poema, *Danza de la muerte,* es el poema de la invasión de la ciudad y su ímpetu mecánico y financiero por el ímpetu primitivo de la selva:

El Mascarón. ¡Mirad el Mascarón!
¡Cómo viene del África a New York!

En otras partes del libro, las cuarta, quinta y sexta, va a haber un descanso y un paréntesis de naturaleza, un encuentro del poeta con las mejores realidades campesinas americanas. En los *Poemas del lago Edem Mills* encuentra de nuevo la voz antigua de su amor, *ignorante de los densos jugos amargos.* En los poemas de Newburg, *En la cabaña del farmer,* canta la muerte de una vaca y recuerda a una niña ahogada en un pozo de Granada. La *Introducción a la muerte* vuelven a ser poemas de su soledad amorosa. En el último poema de esta parte, *Luna y panorama de los insectos,* nos dice con infinita ternura que

sólo existe
una cunita en el desván
que recuerda todas las cosas.

Vuelto a la ciudad, todavía le sobra aliento para escribir dos de sus poemas más "comprometidos" y más logrados poéticamente: *Nueva York (Oficina y denuncia)* y *Cementerio judío.* Lo que denuncia en el primero es *la turbia sangre derramada,* los millones de animales inocentes sacrificados todos los días. Pero a través de esa sangre denuncia sobre todo a la gente *que levanta sus montes de cemento* e ignora a la otra mitad. En *Cementerio judío,* adelantándose a los acontecimientos mundiales, ahonda, como antes en la de los negros, en la angustia del mundo hebreo dentro del mundo cristiano:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.

La octava parte contiene *Dos odas* y su primer poema, *Grito hacia Roma,* lanzado desde la torre del edificio Crisler, la más alta de todas en aquella fecha, es una violenta invectiva contra lo que significan la gran cúpula (del Vaticano) y el Papa *(el viejo de las manos traslúcidas),* al que el poeta acusa de complicidad con la mitad del hombre que ignora a la otra mitad:

Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía...

Comentando estos poemas, escribe Bodini: "¡Cuánto camino ha recorrido, desde su lejana periferia de cuchillos y guitarras andaluces, el poeta que, ahora ya, no puede sustraerse a la responsabilidad de esta denuncia radical, en la que quedan envueltos los problemas centrales de la existencia!" [30].

La otra oda de la octava parte es su famosa *Oda a Walt Whitman,* en la que, además de increpar a los maricas de todo el mundo, opone la figura de este *anciano hermoso como la niebla* y como todas las cosas naturales, a lo que ha llegado a ser la civilización que cantó con tanto optimismo, y que sólo podrá salvarse cuando

un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

A su vuelta a España, en el otoño del año 30, estrena la primera versión de *La zapatera prodigiosa,* y participa, desde fuera de la política, en la deseada llegada de la República. Durante los años de la República, que van a ser los últimos de su vida, Lorca se dedica más a su actividad de poeta dramático que a la de poeta lírico. No sólo escribe y estrena sus obras más universales *(Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba,* que lee a un grupo de amigos, pero no llega a estrenar entonces), sino que dirige, en colaboración con Eduardo Ugarte, el Teatro Universitario *La Barraca.* Pero no abandona la lírica, y además de numerosas lecturas públicas de *Poeta en Nueva York,* trabaja en otro libro de poemas que va a dejar inédito, *Diván del Tamarit,* y publica en 1935 dos pequeñas obras maestras, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Seis poemas galegos.* El último libro suyo que aparece en 1936 es una breve colección de *Primeras canciones,* escritas catorce años antes.

El *Diván del Tamarit* es el libro de Granada y de su vega, y es también en gran parte un libro de poesía amorosa (Gacelas *del amor imprevisto* y *de la terrible presencia, del amor desesperado* y *del amor que no se deja ver*). En este poema nos dice que

Granada era una corza
rosa por las veletas.

El siguiente, *Gacela del niño muerto,* empieza así:

Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un niño.
Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con los amigos.

En la segunda parte los poemas se llaman *Casidas,* en vez de *Gacelas,* sin tener demasiado en cuenta la exactitud de estas denominaciones dentro de la poesía árabe. (Casidas *del herido por el agua* y *del llanto, de la mujer tendida* y *de la muchacha dorada, de la mano imposible* y *de la rosa).* En la *Casida del llanto,* el poeta, que no quiere oír el llanto, cierra el balcón,

pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto.

En la *Casida de la rosa,*

La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo
buscaba otra cosa.

Y en la *de la mano imposible* nos dice:

Yo no quiero más que una mano,
una mano herida, si es posible,

porque *lo demás todo pasa,*

lo demás es lo otro: viento triste
mientras las hojas huyen en bandadas.

Sin renunciar del todo a su palabra superrealista, la aligera y libera de materias opacas para escribir con ella sus poemas líricos más intensos de sensualidad y de muerte.

En los *Seis poemas galegos*, su mundo mágico primitivo, que ha encarnado ya en el de los gitanos y en el de los negros, va a encarnar en el alma céltica de Galicia. Y su palabra andaluza sigue siendo la misma dentro de otra lengua, la lengua de las viejas canciones de amigo y de las *follas novas* de Rosalía:

Chove en Santiago
meu doce amor.
Camelia branca do ar,
Brila entebrecida ô sol.

Aunque parezca mentira, Lorca no ha incorporado a su lírica —y sólo de refilón a su teatro— el tema taurino. Cuando lo hace en el *Llanto*, deja a un lado todo lo pintoresco y accesorio y su imaginación arraiga en la dura presencia y la cerrada ausencia que es el cuerpo desangrado de un hombre corneado por un toro. En esta elegía, el mundo del toreo logra una trascendencia que no ha tenido nunca —ni siquiera en los momentos más felices de Manuel Machado, Gerardo Diego o Rafael Alberti—, y la poesía española se enriquece con uno de los mejores poemas de uno de sus mayores poetas [31].

Vicente Aleixandre en su vasto dominio [32]

El poeta Aleixandre publica su primer libro de versos en 1928, cuando ya tenía treinta años. No es, por lo tanto, como otros de su generación, poeta prematuro. *Ámbito*, escrito de 1924 a 1927, es ya un libro de madurez poética que, ajeno a todo planteamiento vanguardista, pertenece todavía a lo que vengo llamando el clima de arranque que hace posible la palabra evolucionada de Juan Ramón Jiménez. Está más cerca de Salinas *(La fuente, Ingres, Retrato, Viaje,* etcétera...) o de Guillén *(Niñez, Forma, Juventud, Reloj,* etc...) que de Alberti o Lorca, y desde luego no tiene nada que ver con el creacionismo de Diego o Larrea. *Ámbito* está dividido en siete partes de tres poemas cada una, pero entre estas partes hay otros poemas sueltos que se refieren a la noche *(Cinemática, Riña, Agosto, Pájaro de la noche, Íntegra, Cruzada).* El poema inicial y el final son también nocturnos: *Cerrada, Posesión.* Y todavía incluye en las partes cuarta y sexta otros dos grupos de poemas, titulados *Mar* y *Reloj.* Los poemas de *Ámbito* —treinta y cinco en total— están escritos, con muy pocas excepciones, en metro corto, y la mayor parte de ellos en estrofas asonantadas, a la manera guilleniana. Hay, dentro del libro, una tendencia a lo que se ha llamado poesía pura y una palabra situada y difícil, pero hay también, de acuerdo con su título, un mundo poético de elementos naturales y un tono de voz amplio y dominante, con el que el poeta se instala desde el primer momento en su vasto dominio. Creo que estas dos dimensiones de su primer libro se revelan juntas en el poema inicial sobre la noche, *Cerrada:*

Campo desnudo. Sola
la noche inerme. El viento
insinúa latidos
sordos contra sus lienzos.

La sombra a plomo ciñe
fría, sobre tu seno
su seda grave, negra,
cerrada. Queda opreso

el bulto así en materia
de noche, insigne, quieto

sobre el límpido plano
retrasado del cielo.

. . . .

Flagelación. Corales
de sangre, luz o fuego
bajo el cendal se auguran,
vetean, ceden luego.

O carne o luz de carne,
profunda. Vive el viento
porque anticipa ráfagas,
cruces, pausas, silencios.

En este poema, la noche y el viento no caben ya dentro de sus límites formales. De acuerdo con esta dualidad va a haber en el libro dos clases de poemas: aquellos en que la voz del poeta acepta sus límites, y aquellos otros en que los desborda. El poema *Juventud,* en la cuarta parte, pertenece a los primeros:

Estancia soleada.
¿Adónde vas, mirada?
A estas paredes blancas,
clausura de esperanza.

Paredes, techo, suelo;
gajo prieto de tiempo.
Cerrado en él, mi cuerpo.
Mi cuerpo, vida, esbelto.

Se le caerán un día
límites. ¡Qué divina
desnudez! Peregrina
luz. ¡Alegría, alegría!

Pero estarán cerrados
los ojos. Derribados
paredones. Al raso,
luceros clausurados.

Y antes, el nocturno titulado *Agosto,* a los segundos:

Rotunda afirmas la vida
tuya, noche, aquí en secreto:
secreto que está callado
porque el mundo entero es ciego:
que tú lo gritas, la noche,
te vendes, ¡te das!, en sueltos
ademanes sin frontera
para los ojos abiertos.

En una gran parte de su obra posterior, el poeta necesita convertirse en amante para fundirse con el resto del universo. Ahora, el amante, en el poema titulado así, permanece como espectador distanciado:

...Tu sentido verdadero
me lo ha dado ya el resto,
el bonito secreto,
el graciosillo hoyuelo,
la linda comisura
y el mañanero
desperezo.

En cambio, en el nocturno final, *Posesión,* la noche, como un fruto, invade sensualmente al poeta, que logra su plenitud de fusión con ella:

Su pompa rompe la cárcel
precisa, y la pulpa ardiente,
constelada de pepitas
iluminadas, se vierte.

Mis rojos labios la sorben.
Hundo en su yema mis dientes.
Toda mi boca se llena
de amor, de juegos presentes.

Ebrio de luces, de noche,
de brillos, mi cuerpo extiende
sus miembros, ¿pisando estrellas?,
temblor pisando celeste.

La noche en mí. Yo la noche.
Mis ojos ardiendo. Tenue
sobre mi lengua naciendo
un sabor a alba reciente.

Este romance impetuoso y abierto, que desborda la discontinuidad cerrada de sus estrofas, es desbordado a su vez por todo lo que hay ya en él de *Pasión de la tierra,* de *Espadas como labios* y de *La destrucción o el amor,* los nuevos libros que va a seguir escribiendo y publicando su autor.

Entre 1928, fecha de la publicación de *Ámbito,* y 1932, fecha de publicación de *Espadas como labios,* no han pasado más que cuatro años, pero la imaginación poética de Aleixandre ha sufrido un cambio radical, que coincide con el que tiene lugar en otros poetas de su generación. Ya hemos visto que, salvo contadas excepciones (Larrea, Diego, Del Valle...), la generación poética del 27 no tiene nada que ver con el ultraísmo. En cambio, va a tener mucho que ver con el superrealismo. Entre *Ámbito* (1924-27) y *Espadas como labios* (1930-31), pasando por el libro de poemas en prosa *Pasión de la tierra* (1928-1929), hay una actividad poética ininterrumpida, pero hay también, como el propio Aleixandre confiesa, una ruptura. La existencia real de esta ruptura nos obliga a preguntarnos cuáles han sido sus motivos concretos. Y no sólo en el caso de Aleixandre. ¿Cuáles han sido los motivos de la ruptura que ha habido, como ya hemos visto en el caso de Alberti, entre *Cal y Canto* (1926-27) y *Sobre los ángeles* (1927-28), o, en el caso de Lorca, entre el *Romancero gitano* (1924-27) y *Poeta en Nueva York* (1929-30), o, como más adelante veremos en Cernuda, entre *Perfil del aire* (1924-27) y *Égloga, elegía, oda* (1927-28), de un lado, y *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), de otro? Yo creo que en todos estos casos, e independientemente de las circunstancias personales de cada poeta, el motivo común ha sido el enriquecimiento de la imaginación creadora —es decir, la puesta en marcha de nuevas posibilidades internas de creación— gracias al conocimiento y la aceptación del movimiento superrealista. Los poetas españoles del 27 se incorporan a este movimiento general europeo, nacido en París de las cenizas (según Bréton) o de la costilla (según Ribemont-Dessaignes) del dadaísmo. En el terreno del arte y de la creación poética, como en el de la ciencia, no puede uno quedarse encerrado en casa, o dentro de las propias fronteras. Para el artista creador no hay más frontera que los límites formales de su imaginación, y estos límites son los que va a ampliar en todas las direcciones —conscientes, subconscientes y supraconscientes— el superrealismo. Los poetas españoles que he citado (Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda), puestos en contacto con él, adquieren no precisamente más imaginación —ya que ésta, en sí misma, es una facultad natural—, pero sí muchas más posibilidades de creación imaginativa. Desde el punto de vista de la liberación existencial, el superrealismo ortodoxo francés, personalizado en André Bréton, llega a unas posiciones éticas revolucionarias *(la révolution su-*

realiste) que faltan en los poetas españoles, pero desde el punto de vista de la liberación que podríamos llamar imaginacional, la obra de estos poetas llega a resultados más definitivos [33].

En el caso de Aleixandre, la ruptura o liberación imaginacional —con su posibilidad de nuevos materiales poéticos recogidos en el fondo de la conciencia— tiene lugar entre *Ámbito* y *Pasión de la tierra.* Este libro, aunque su primera edición no aparece hasta 1935, en Méjico, es anterior a *Espadas como labios,* y es, creo yo, uno de sus libros más logrados formalmente, y uno de los más ricos en contenido vital de nuestra poesía contemporánea. Su autor nos dice de él, al cabo de los años, que "es poesía *en estado naciente* con un mínimo de elaboración". Creo, sin embargo, que hay una elaboración rigurosa de los poemas, que consiste en dejarlos en ese estado de poesía naciente o materia poética indiferenciada. Está escrito en prosa, pero no debemos hacer demasiado caso de esta forma de expresión, ya que, en muchos pasajes, su prosa puede escribirse en verso, no sólo en versículo blanco irregular, sino incluso en verso clásico regular de siete u once sílabas. Así, este párrafo o estrofa del primer poema, titulado *Vida:*

Esos ojos de frío
no me mojan la espera de tu llama,
de las escamas pálidas de ansia.
Aguárdame.
Eres la virgen ola de ti misma,
la materia sin tino
que alienta entre lo negro,
buscando el hormiguero que no grite
cuando le hayan hurtado su secreto,
sus sangrientas entrañas que salpiquen.

Esta indecisión expresiva o mezcla involuntaria de la prosa con el verso no es algo accidental, sino procede necesariamente del tipo mismo de imaginación que empieza a funcionar en el libro, y que consiste en utilizar como imágenes equivalentes todos los materiales psíquicos que le permiten sentirse libre e inagotable en sí misma. Por eso, Ricardo Gullón, hablando de este libro, nos dice que "los objetos son utilizados para hacer resaltar la soledad fundamental del hombre" [34].

Situado entre dos libros plenamente logrados, *Pasión de la tierra,* poemas en prosa de la soledad fundamental del hombre, y *La destrucción o el amor,* poemas en verso, como en seguida veremos, de su fundamental compañía, *Espadas como labios* sólo consigue ser, a mi parecer, un libro de transición y de tanteo de las propias fuerzas. La soledad fundamental que hay en *Pasión de la tierra* es la del hombre recluido en su imaginación, en la que ésta empieza por descubrirse a sí misma. Pero una vez realizados estos descubrimientos, la imaginación de Aleixandre va a tener una gran fuerza expansiva o centrífuga, y sus poemas se extienden y abarcan una realidad cada vez más vasta.

Espadas como labios es un libro dividido en cuatro partes, en el que los poemas francamente expansivos *(Nacimiento último..., El vals..., En el fondo del pozo..., Libertad..., Con todo respeto..., Formas sobre el mar)* alternan con otros más breves, escritos en metro endecasílabo. Las partes en que predominan estos últimos *(Mi voz, Partida, Muerte..., Memoria, Silencio..., Siempre, Desierto, Reposo...)* son la primera y la tercera. Y hay, además, poemas enteros escritos en estrofas regulares. Por eso decía que, en este libro, Aleixandre tantea sus propias fuerzas. Hay poetas en pocas palabras (A. Machado, Lorca) y poetas en muchas (Neruda, Aleixandre). Los poemas expansivos de este libro van a seguir expandiéndose cada vez más, creciendo material y formalmente, y los otros, abandonados y hasta olvidados de momento, vuelven

a aparecer en la segunda etapa de su obra. En el poema *Nacimiento último,* Aleixandre nos habla de su estatura creciente de poeta:

Cuando nace el día se oyen pregones o júbilos.
Insensato el abismo ha insistido toda la noche.
Pero esta alegre compañía del aire,
esta iluminación de recuerdos que se ha iluminado como una atmósfera,
ha permitido respirar a los bichitos más miserables,
a las mismas moléculas convertidas en luz o en huellas de pisadas.
A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte;
porque por encima de él —más lejos, más, porque yo soy altísimo—
he visto el mar, la mar, los mares, lo no-límites.
Soy alto como una juventud que no cesa.

En este último verso se ha inspirado tal vez el poeta Miguel Hernández —apasionado lector de la poesía de Aleixandre— para el título de su libro: *El rayo que no cesa.* Sin embargo, la mayor parte de los poemas no van a ser, como éste, de dominación y optimismo. De acuerdo con los imperativos de la hora, la voz de Aleixandre nos llega en este libro cargada de protesta *(rubrico mi protesta convirtiéndome en estiércol),* de amargura *(esta pena chica que me impregna / hasta hacerme tan negro como un ala)* y —como señalaba Dámaso Alonso en el momento de su aparición— hasta de sarcasmo *(caballeros abandonados de sus traseros).* Ninguno de estos ingredientes circunstanciales y tal vez pegadizos van a perdurar en su obra posterior. En cambio, arrancan ya de este libro sus más logrados poemas de amor *(El más bello amor, Poema de amor)* y de naturaleza *(Son campanas, Río)* [35].

El crecimiento expansivo de su imaginación, que apuntaba ya en algunos romances de *Ámbito,* tantea sus posibles caminos en *Espadas como labios* y va a llegar a plenitud de forma poética en *La destrucción o el amor.* Con este libro, Aleixandre obtiene en 1933 el Premio Nacional de Literatura, y su primera edición sale en 1935. Son cincuenta y cuatro poemas divididos en seis partes, pero es un libro con mucha más unidad poemática que todos los publicados hasta ahora. En la primera parte, los poemas de naturaleza son los más numerosos, y en el primero de todos, titulado *La selva y el mar,*

.. las fieras muestran sus espadas o dientes
como latidos de un corazón que casi todo lo ignora,
menos el amor.

En mi *Introducción,* después de precisar que los poemas del libro están escritos con *palabra pasional telúrica,* añadía: "La pasión es la que le da unidad vital o existencial al poema, y la tierra la que le da totalidad o realidad total." La pasión de que se trata es la amorosa, pero no como actividad anímica temporal —Aleixandre no va a ser poeta del alma y del tiempo—, sino como oscura fuerza elemental. El poeta se convierte en amante para incorporarse a la totalidad del universo que, como poeta, quiere incorporar a su obra. En *Pasión de la tierra,* instalado en su soledad fundamental, el poeta ahondaba con su imaginación creadora en el espesor de su conciencia. Ahora, instalado en su compañía amorosa fundamental, ahonda en el espesor mismo de su pasión y, a través de él, en el del mundo. Por eso es tan difícil separar en cada poema lo que tiene de realidad pasional de lo que tiene de realidad telúrica o cósmica.

En cada uno de ellos predomina una de estas tres realidades —pasional humana, telúrica o cósmica—, pero están presentes las otras dos. Por su parte, la realidad de la tierra puede estar presente a través de cada uno de sus reinos, mineral (la piedra y el agua; la arena y el polvo), vegetal (árboles y plantas; raíces, ramas y hojas) y animal, mientras el cósmico, a través de luz y tinie-

blas, reposo y movimiento, calor y frío, etc., se concreta en los astros (sol, luna, estrellas) y en las distancias siderales. En *La selva y el mar* enumera muchas clases de animales: el tigre y el león *cazador;* el elefante, *que en los colmillos lleva algún suave collar,* y la cobra, *que se parece al amor más ardiente;* el águila, *que acaricia la roca como los sesos duros,* y el *pequeño* escorpión; la viborilla *perspicaz* y la *pulcra* coccinela. Más adelante hay poemas dedicados a algunos de estos animales (la cobra y las águilas) y a otros distintos (el pez espada y el escarabajo). Pero la selva misma —realidad más poderosa que la de cada uno de sus habitantes, o todos ellos juntos—, la selva vegetal y sonora

se levanta como dos alas de oro,
élitros, bronce o caracol rotundo,
frente a un mar que jamás confundirá sus espumas con las ramillas tiernas,

La presencia del mar, como la de la luz del sol o de la luna y la del aire, se cuela, por así decirlo, por todas partes, pero hay poemas que se refieren más concretamente a su realidad, superficial o profunda. Entre los primeros tenemos el titulado *El mar ligero,*

el mar o pluma enamorada,
o pluma libertada,
o descuido gracioso...

Y entre los segundos, el titulado *Sin luz,* que es donde aparece el pez espada,

cuya lágrima resbala entre las aguas mismas
sin que en ellas se note su amarillo tristísimo.

Arriba, en la superficie, están las espumas, a las que llama *blancas cabelleras, juveniles dichas, pieles conjugadas,*

pero el fondo palpita como un solo pez abandonado.

A partir de la segunda parte el libro se humaniza, porque los poemas en que predomina la pasión amorosa son los más numerosos. Sin embargo, estos poemas empiezan ya en la primera parte, con el titulado *Unidad en ella,* donde el ansia extremada de amar se confunde con el ansia de morir:

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

Tu forma externa, diamante o rubí duro,
brillo de un sol que entre mis manos deslumbra,
cráter que me convoca con su música íntima,
con esa indescifrable llamada de tus dientes.

Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de fuera
no es mío, sino el caliente aliento
que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo.

Escrito en estrofas regulares, es el primer poema donde se revela con toda valentía el título del libro: la plenitud misma del amor como una realidad amenazada de muerte o aniquilamiento:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

La exaltación amorosa de universo total a través de la unidad en ella se mantiene con la misma intensidad en otros poemas como *Paisaje* o *A ti, viva*, que lleva una cita de Novalis: "Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano." En *Paisaje* le dice a la amada:

No, no existes y existes.
Te llamas vivo ser,
te llamas corazón que me entiende sin que yo lo sospeche,
te llamas quien escucha en el agua, un anhelo, una vida,
te llamas quien suspira mirando el azul de los cielos.

En *A ti, viva*, el cuerpo extendido de la mujer desnuda es *como un río que nunca acaba de pasar,*

como un claro espejo donde cantan las aves,
donde es un gozo sentir el día cómo amanece.

Pero la palabra se le hace más humilde, se le ahonda de alma y de misterio cuando no sabe todo lo que hay o puede haber en ella:

cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,
canción de un fondo que sólo sospecho...

En otros poemas, como *Ven, siempre, ven*, en la primera parte, y *Ven, ven tú*, en la segunda, hay un tono de voz más anhelante y temeroso, más del que desea ardientemente y teme, al mismo tiempo, la realización de su deseo. En algunos poemas del final del libro *(Se querían, Total amor, Hay más)* la exaltación gozosa del poeta llega a su límite posible en la palabra, mientras en *Mañana no viviré* y *Aurora insumisa*, poemas de la segunda parte, la llegada del nuevo día es como la de la muerte.

Esta exaltación de afirmación gozosa y de cántico invade también los poemas no estrictamente amorosos o pasionales. En *Quiero saber* nos dice que

el mundo todo es uno, la ribera y el párpado.

Y en *La ventana* nos habla del

beso inmenso del mundo como una boca sola,
como dos bocas fijas que nunca se separan.

En el poema *La dicha*, su amor se dirige de manera inmediata a todas las criaturas en la luz:

Canto el cielo feliz, el azul que despunta,
canto la dicha de amar dulces criaturas,
de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,
agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,
amorosa presencia de un día que sé existe.

Amar es una dicha; es, tal vez, la única dicha. Pero las bocas fijas tienen que separarse, el mañana y la muerte acechan, el amor se acaba y *la soledad destella en el mundo sin amor.* Los dos últimos poemas del libro se llaman *Puerta cerrada* y *La muerte*, y se refieren a un mundo a solas, arrancado, por así decirlo, de sus realidades elementales. *Mundo a solas* va a ser el título de su próximo libro. En éste, el poema *La muerte —pronto, pronto, quiero morir frente a ti, mar—* termina con estos versos:

Muerte como el puñado de arena,
como el agua que en el hoyo queda solitaria,
como la gaviota que en medio de la noche
tiene un color de sangre sobre el mar que no existe.

Dámaso Alonso, hablando de este libro en el momento de su aparición, dice que Aleixandre es un poeta neorromántico, partidario de una poesía "impura". También le llama, en el mismo trabajo, poeta místico, aunque panteísta. Carlos Bousoño, en su prólogo a las *Poesías completas* de Aleixandre, del año 1960, nos habla de su panteísmo erótico, de raíz ética. Por su parte, el propio Aleixandre, en el breve prólogo que escribe para *Mis mejores poemas,* en 1956, nos ha dejado dos declaraciones importantes sobre su poesía. En primer lugar, nos dice que el tema casi único que hay en ella es la Creación —recordemos otras palabras parecidas del poeta Jorge Guillén comentando su obra—, y que, en un primer momento, "el hombre quedaba confundido con ella, elemento de ese cosmos del que sustancialmente no se diferenciaba". Y esto era posible porque "por debajo de todas las apariencias sensibles una sola sustancia existía, y a esa sustancia unificadora el poeta la llamaba amor". Mucho más tarde, en *Historia del corazón,* el hombre es "el directo protagonista, y la naturaleza sólo fondo sobre el que la historia del transcurrir humano se sucede y se desenlaza". Aparentemente, el cambio no puede ser más radical; sin embargo, ya veremos cómo formalmente no lo es tanto, y cómo en *Sombra del Paraíso* y en *Nacimiento último* nos encontramos ya muchos poemas que podrían entrar a formar parte de *Historia del corazón,* mientras la poesía amorosa de este libro sigue, con algunas variantes, la misma línea de la inmediatamente anterior. La otra declaración de Aleixandre sobre su poesía nos dice que ésta ha sido, desde su origen, "una aspiración a la luz", en la que "el creciente esclarecimiento del lenguaje corre paralelo a la progresiva iluminación de las representaciones servidas".

De acuerdo con la primera de estas declaraciones, Bousoño, en el prólogo citado, divide la obra poética de Aleixandre en dos etapas: la que va de *Ámbito* a *Nacimiento último* —con la ruptura formal que supone *Pasión de la tierra*—, y la que empieza con *Historia del corazón.* Y a continuación nos dice, con otras palabras, lo que ya nos ha dicho el propio poeta: "En el vasto cuerpo primero, la idea rectora consiste en la concepción de lo elemental *como la única realidad afectiva del mundo.* En el cuerpo segundo *(Historia del corazón),* la base de sustentación es otra: la consideración de la vida humana como *historia,* o más precisamente, como un difícil esfuerzo realizado en la dimensión temporal, tras una decisión de carácter ético". (Los subrayados son de Bousoño.) Hoy día, este segundo cuerpo ha seguido creciendo en otros dos libros posteriores a la fecha en que Bousoño escribía estas palabras: *En un vasto dominio* (1962) y *Retratos con nombre* (1965).

Sombra del Paraíso no sólo pertenece todavía a ese "vasto cuerpo primero" o primera etapa de la poesía de Aleixandre, sino que es el libro en que su forma poética llega a la mayor perfección y su palabra a la máxima transparencia, sin perder nada de su pujanza imaginativa. La perfección de la forma se revela en la invención misma de cada poema y la transparencia de la palabra en la fluidez y sencillez del lenguaje. Entre la fecha de publicación de este libro, 1944, y el anterior, 1935, han pasado nueve años, los de la guerra civil española y la primera posguerra. Son años difíciles para nuestra vida cultural censurada, en los que Aleixandre trabaja más aislado que nunca en su residencia del Parque Metropolitano. Pero también, entre uno y otro libro, Aleixandre ha escrito otro mucho más breve, *Mundo a solas,* que no aparece, en edición limitada, hasta 1953.

Mundo a solas no son más que diecisiete poemas divididos en tres partes. En cada una de ellas hay poemas de un amor terminado *(Bulto sin amor..., Ya no es posible, Tormento del amor..., El amor iracundo,* etc.), y poemas del mundo a solas que aparece ante la mirada sin amor del poeta *(No existe*

el hombre..., Pájaros sin descenso..., Bajo la tierra, El sol victorioso..., Mundo inhumano, Guitarra o luna). Estos segundos son los más numerosos y los más pesimistas o negativos. Pero hay también otros pocos que son poemas paradisíacos anticipados: *Al amor*, *Los cielos* —que es el que cierra el libro—, *Libertad celeste*, que termina así:

¡Cielo redondo y claro donde vivir volando,
donde cantar batiendo unos ojos que brillan,
donde sentir la sangre como azul firmamento
que circula gozoso copiando mundos libres!

Sombra del Paraíso son cuarenta y nueve poemas divididos en seis partes. Pero hay también otros tres que el poeta sitúa al frente del libro *(El poeta)*, en el centro del mismo, entre las partes tercera y cuarta *(Mensaje)*, y al final *(No basta)*. El poeta, para Aleixandre, es la luz del mundo, *cuya mano y no luna* brilla de noche en el cielo; es *un pecho robusto que reposa atravesado por el mar*. El poeta, en este libro, va a tener realidad sustantiva independiente de la del amante, y su palabra sensual equilibrada —en vez de la palabra pasional extremada de *La destrucción o el amor*— va a ser también más diferenciada o artística. Va a ser una palabra que empieza a tener en cuenta las realidades humanas relativas y contingentes. El camino que lleva a *Historia del corazón* arranca de algunos poemas —los suficientes— de este libro. En el poema inicial confiesa que su libro tiene todavía *ademán de selva*, pero con *una gota de rocío* que *brilla sobre una rosa*. Sin embargo, este poema termina pidiéndole al poeta que se identifique plenamente —ojos, manos y pies, cabellos— con la naturaleza, y después de él, en las tres primeras partes o primera mitad del libro, son otros muchos los que cantan la realidad de las criaturas naturales, idealizadas como criaturas aurorales que han existido alguna vez y ahora persisten sólo como sombras. La poesía consiste en recobrar el paraíso natural perdido y en señalar su pérdida. En uno y otro caso, los poemas van a tener amplitud de grandes odas. Además de *Criaturas en la aurora* y *El río*, en la primera parte, hay otros poemas de la tercera que insisten en el tema del origen como situación privilegiada: *Primavera en la tierra, Los poetas* —a los que llama *ángeles desterrados / de su celeste origen*—, *Luna del Paraíso, Hijo del sol, Mar del Paraíso...* En estos poemas, Aleixandre suele utilizar palabras de invocación que nos recuerdan a Hölderlin, por un lado, a Shelley, por otro, sin olvidar las *Invocaciones a las gracias del mundo*, de Cernuda (1936).

Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia...

Así empieza el poema *Criaturas en la aurora*, y *Primavera en la tierra:*

Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi vida...

En el poema *Hijo del sol* exclama:

¡Oh estrellas, oh luceros! Constelación eterna...

Podría citar otros muchos pasajes que proclaman su voluntad artística de creación de un mundo equivalente a esa realidad paradisíaca perdida. Un mundo en el que no pueden faltar los poemas de éxtasis amoroso y de exaltación vital frente a la belleza de la mujer: *Nacimiento del amor..., No estrella..., El desnudo..., Los besos, Casi me amabas..., Plenitud del amor, Muerte en el Paraíso*. En *No estrella*, le pide a la amada que no sea realidad celeste e imposible, sino terrestre y tangible entre los brazos. *El desnudo* es una deli-

ciosa égloga o idilio junto al arroyo, y, en cambio, *Muerte en el Paraíso* tiene intenso arrebato de gran idilio trágico:

¡Oh dura noche fría! El cuerpo de mi amante,
tendido, parpadeaba, titilaba en mis brazos.
Avaramente contra mí ceñido todo,
sentí la gran bóveda oscura de su forma luciente,
y si besé su muerto azul, su esquivo amor,
sentí su cabeza estrellada sobre mi hombro aún fulgir
y darme su reciente, encendida soledad de la noche.

Los tres grandes poemas trágicos de la primera parte *(Destino trágico, Arcángel de las tinieblas, Poderío de la noche)* se refieren más simbólicamente al origen del mal, es decir, a la llegada de la sombra a un mundo recién creado que no puede seguir existiendo como pura presencia luminosa. Resulta curioso que, de acuerdo con la leyenda bíblica, la presencia del mal nos la revela, por un lado, la figura de ese arcángel de las tinieblas o ángel caído de la luz, y por otro, la de la serpiente *(Sierpe de amor, Como serpiente).*

En el centro mismo del libro incluye Aleixandre su poema *Mensaje,* en el que, como antes al poeta, se dirige a los amigos y a través de ellos a todos los humanos, pidiéndoles que no pregunten el porqué de las cosas ni se vuelvan de espaldas a la naturaleza, sino que se incorporen a su vasto cuerpo armonioso. Después de este poema, la cuarta parte está dedicada a una serie de inmortales, que, además de los cuatro elementos de Empédocles: tierra, fuego, aire y agua o mar, van a ser el sol y la lluvia, así como la palabra humana, que nace con el amor:

La palabra fue un día
calor: un labio humano.
Era la luz como mañana joven; más: relámpago
en esta eternidad desnuda. Amaba
alguien. Sin antes ni después. Y el verbo
brotó. ¡Palabra sola y pura
por siempre —Amor— en el espacio bello!

¡Cómo suena todavía a Juan Ramón esta última exclamación! ¡Qué trabajo le cuesta introducir el antes y el después, es decir, el paso mismo del tiempo, en su verso, y empezar a sufrir de instantes fugaces en el espacio bello o eterno presente! Su poesía del hombre y del vivir ajeno va a seguir instalada *en un vasto dominio,* y ahora, *Sombra del Paraíso* no puede dejar de serlo hasta el final, no puede dejar de ser la sombra de un mundo que no existe y hay que fundar con la palabra poética. Sin embargo, algunos breves poemas amorosos de la quinta parte *(A una muchacha desnuda, El pie en la arena, Cabellera negra, El perfume)* empiezan a ser otra cosa: poemas más humildes y temporales, incluso anecdóticos. Y en la sexta y última parte, que es donde consigue su plenitud más alta y luminosa de mundo poético, es, al mismo tiempo, donde da el primer paso hacia la segunda etapa de su poesía. Dos de las cinco partes en que se divide *Historia del corazón* se llaman *La mirada extendida* y *La mirada infantil.* En esta última parte de *Sombra del Paraíso* hay ya una mirada extendida hacia el vivir de los otros hombres en los poemas titulados *Al hombre, Destino de la carne* e *Hijos de los campos,* y una mirada que recuerda el mundo de la propia infancia en *Padre mío* y *Ciudad del Paraíso.* El padre, visto con los ojos del hijo de pocos años, es tan *alto como una montaña,* pero una montaña *que pudiera inclinarse,* es decir, cariñosa y acogedora. Y Málaga, la ciudad real del paraíso infantil del poeta, está con las alas abiertas, suspensa entre el cielo y la tierra, aunque más celeste que terrestre. Por otra parte, en el poema *Destino de la carne,* persiste la visión de una humanidad cansada y acabada, que ya ha expuesto en el poema *Los dormidos,* de la tercera parte:

Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonan la carne,
la vida, sin esperanza, monótonamente iguales bajo los cielos hoscos que impasibles se [*heredan.*

Por eso, en el poema *Al hombre*, le pide a éste que, *mortal* y *humilde, pura arcilla apagada*, regrese a su *certera patria*, y en *Hijos de los campos* les dice a los que han seguido trabajando la tierra, unidos con ella:

Yo os veo como la verdad más profunda,
modestos y únicos habitantes del mundo,
última expresión de noble corteza
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.

Una de las características comunes a los principales poetas del 27 es su falta de religiosidad positiva y, por lo tanto, la ausencia de acento religioso en su obra. Los dos poetas religiosos de la generación van a ser muy distintos entre sí: Gerardo Diego, más superficialmente ortodoxo en su verso, y Dámaso Alonso, más tormentosamente profundo y heterodoxo. En otros poetas —Guillén, Alberti, Lorca— el tema religioso aparece sólo de una manera salteada, aunque a veces en poemas de gran calidad imaginativa o expresiva. En la obra de Guillén tenemos, por un lado, *Sábado de gloria, Navidad, Viernes Santo*, y sobre todo, *Pentecostés*, poema de gran aliento en pocos versos, y por otro, poemas más extensos y dramáticos sobre *Luzbel desconcertado* y *Lugar de Lázaro*. Alberti ha escrito sonetos a la Virgen marinera y algunas canciones y *estampidas* —éstas, dialogadas— en sus primeros libros; Lorca, su *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. Cernuda, como veremos más adelante, va a incorporar su inquietud religiosa a algunos de sus mejores poemas, escritos ya en el destierro. En cuanto al peculiar espiritualismo deísta de Larrea, me ocuparé de él brevemente al estudiar su obra de ensayista.

La poesía de Aleixandre también transcurre ajena a toda actitud religiosa trascendente. Su misticismo erótico es inmanente o panteísta. Por eso resultan más excepcionales los dos poemas con posible trascendencia religiosa que hay al final de este libro, *Al cielo* y *No basta*. En el primero, le pide al cielo, a la manera de Fray Luis —como realidad espiritual y no sólo material—, paz para su vida, amor para su mirada, y, para sus oídos, la música del *único amor que no muere*. El otro poema, *No basta*, es un himno final de amor a la madre tierra, en el que se refiere a Dios como *presentida frente amorosa* y promesa no cumplida. El *no basta*, por lo tanto, no debemos aplicarlo a la posible existencia de una realidad divina, sino, de acuerdo con su obra posterior, a lo insuficiente que resulta la condición del hombre considerado sólo como elemento de la naturaleza y no en su ser histórico.

Historia del corazón aparece en 1954, diez años después que *Sombra del Paraíso*. Pero en 1953 publica el libro titulado *Nacimiento último* —título, como ya hemos visto, de un poema incluido en *Espadas como labios*—, que no va a tener la unidad poemática de los anteriores. Su propio autor nos dice, en la breve nota que precede a los poemas, que su libro recoge "solicitaciones, expresiones en el trabajo del poeta (poemas o series) que sin llegar a cobrar cada una cuerpo bastante para constituir un volumen, no son tampoco asimilables en otros libros del autor, si éstos han crecido desde un núcleo orgánico, por definido, excluyente". Dividido en tres partes, en la segunda incluye su poesía de circunstancias (sonetos a Fray Luis de León y a Don Luis de Góngora, poemas a Pedro Salinas, Gabriela Mistral, Emilio Prados, poema breve sobre tema taurino, *La cogida*, etc...). Esta poesía, menos numerosa e importante en su obra que en la de otros compañeros de generación, como Diego o Alberti, vuelve a recogerla en la última sección de *Poemas varios*, es-

critos a lo largo de treinta años e incluidos en las *Poesías completas* del año 60. A partir de esta fecha, su poesía de circunstancias, excluida de sus grandes ciclos poemáticos, entra a formar parte del cuerpo unitario de sus dos nuevos libros, *En un vasto dominio*, y sobre todo, *Retratos con nombre*. En la tercera parte de *Nacimiento último* publica cinco poemas paradisíacos (entre ellos, el titulado: *Cántico amante para después de mi muerte*), escritos con posterioridad a la publicación del libro en que deberían estar incluidos. Y en la primera es donde recoge la serie que da título al libro, nacimiento último, es decir, según su convicción personal, reintegración definitiva en la realidad total del universo.

Historia del corazón es, sobre todo, el libro de su memoria amorosa. Su palabra se ha vuelto más descriptiva y narrativa y empieza a contarnos cosas. Ahora, los poemas de amor descienden del estado de pasmo y crecen un poco hacia adentro. Hay una persistencia de elementos formales, expresivos y temáticos, pero surgen también otros nuevos. La primera parte, *Como el vilano*, y la tercera, *La realidad*, van a ser el recuerdo de una realidad amorosa vivida a lo largo de los años. En la segunda parte, *La mirada extendida*, el poeta reacciona contra la falta de dimensión social que había en su poesía y —de acuerdo con las nuevas tendencias de las más jóvenes generaciones poéticas— extiende efectivamente la mirada de sus ojos hacia la existencia difícil y diaria de los otros hombres. Antes cantaba unido a las grandes fuerzas elementales de la naturaleza, ahora quiere seguir escribiendo poemas que le unan más íntimamente con sus semejantes. Desde el poema *Hijos de los campos*, pasa, en este libro, a los titulados: *En la plaza, A la salida del pueblo, El poeta canta por todos, El viejo y el sol*, para llegar en el siguiente —*En un vasto dominio*— a todos los que integran su segunda parte: *El pueblo está en la ladera*. Son poemas amplios, de integración y de confianza en una realidad social o *miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva*. Pero esos miles de corazones están latiendo también uno por uno. En el poema *Ten esperanza*, se dirige al joven que empieza a vivir, a caminar entre los demás, con palabras de aliento para que no ceje nunca en su esfuerzo de ser hombre.

En la parte del libro titulada *La mirada infantil*, ésta se pone a recorrer, al cabo de los años, los pequeños rincones de su infancia, reviviendo circunstancias concretas del colegio, las clases y los recreos, los otros niños y niñas. Son poemas en verso equivalentes a las memorias en prosa que no ha escrito. Entre estos poemas podríamos incluir el titulado *El niño y el hombre*, uno de los mejores de la segunda parte. Y también *El poeta niño*, poema final, en prosa, de *Nacimiento último*. La quinta y última parte, *Los términos*, es el poema de los amantes que han llegado juntos al final de la vida. El poeta no admite el paso del tiempo en la mujer amada: *Tú siempre serás hermosa, y tus ojos los mismos*, le dice en el poema *No queremos morir*. Antes, en *La explosión*, el amor es como *una gran tarde que durase toda la vida*, una tarde en la que se han querido siempre como los jóvenes amantes de cada tarde, tendidos en la hierba, y en la que han recorrido, queriéndose, toda la *minuciosidad del alma*. En otro poema, *Ante el espejo*, reconoce por un momento el paso del tiempo en ella:

> *Así te he visto a ti, cansada mía, vivida mía,*
> *que día a día has ido llevando todo el peso de tu vivir.*

Pero en seguida añade:

> *Despertabas, y la luz entraba por la ventana, y me mirabas*
> *y no sé qué sería, pero todos los días amanecías joven y dulce.*

Son poemas nobles y sentimentales, como los valses de Ravel —es decir, más sentimentales que otros suyos—, poemas sin falsa resignación ni desengaño, que nos llevan hasta el momento de la mirada final, ese momento en que el poeta se pregunta si ella ha sido para él nada más que la tierra en que vivía, y se contesta:

No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir...
No: alma más bien en la que todo yo he vivido, alma por la que me fue la vida posible
y desde la que también alzaré mis ojos finales...

Memoria amorosa, mirada temporal y realidad social son las tres dimensiones nuevas con las que enriquece a su poesía en este libro.

En el siguiente, *En un vasto dominio* (1962), su palabra se hace más cansada y descansada al mismo tiempo, y su forma poemática más recogida o centrípeta. Desaparece en él la memoria amorosa, pero persiste la mirada temporal dentro de la realidad social o histórica. Es un libro que abarca seis partes distintas, que el autor, a la manera novelística, va a llamar capítulos. El prólogo, *Para quien escribo*, es un poema de aliento whitmaniano y crítica social sin encono, que termina así:

Para ti, hombre sin deificación que, sin quererlas mirar, estás leyendo estas letras.
Para ti, y todo lo que en ti vive, yo estoy escribiendo.

En un vasto dominio es el libro de su declaración de fe materialista en el hombre sin deificación. De acuerdo con los planteamientos filosóficos de su época, la realidad humana es historia, por un lado, y ésta, por otro, atributo de la materia. En el *Capítulo* I, *Primera incorporación*, los poemas se refieren a los distintos órganos corporales, desde la materia orgánica en general hasta el ojo y la mano, pasando por el vientre y el sexo. ¡Qué gran tema poético inagotable el cuerpo del hombre en su compleja realidad anatómica y fisiológica! Echamos de menos los poemas dedicados a lo que podríamos llamar la expresividad interna de ese cuerpo. El *Capítulo* II es el que lleva por título *El pueblo está en la ladera*, y es el poema de Miraflores de la Sierra, en la vertiente sur del Guadarrama, y de sus gentes humildes con las que ha convivido el poeta durante largas temporadas a lo largo de los años. Son poemas en que abundan los retratos realistas (el pastor niño y el leñador, el tonto del pueblo y la madre joven) y los nombres geográficos concretos. En el poema *La madre joven*:

La madre empieza
en el pie diminuto de su hijo.

En el *Capítulo III* vuelve el tono sarcástico del poema-prólogo, pero ahora comentando acontecimientos sin importancia. Los dos capítulos siguientes son incorporaciones temporales o evocaciones de figuras y ambientes —a la manera azoriniana, pero en verso— de un pasado más o menos inmediato, unas veces con nombre —*Lope, en su casa, Esquivias, bello nombre, Los borrachos* y *Las Meninas*...— y otras sin él. También van a ser retratos anónimos —a diferencia de los del último libro que ha publicado hasta ahora— los incluidos en el *Capítulo* VI. Se trata de su poema a la pintura, pero en una doble serie paralela: lienzo y vida, o de lo pintado a lo vivo. Es el poema unitario de más empeño de todo el libro, y el de realización expresiva más lograda, después de los dedicados a Miraflores. En el *Epílogo*, titulado *Materia única*, nos deja —después de su fecunda trayectoria de poeta siempre renovado —la declaración de fe que decía antes:

Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra[35].

Dámaso Alonso y su oscura noticia [37]

Dámaso Alonso es al mismo tiempo el gran científico del lenguaje y el gran poeta religioso de su generación. Como científico del lenguaje viene de don Ramón Menéndez Pidal y don Américo Castro, y como poeta religioso de don Miguel de Unamuno. Pero esta síntesis tan difícil entre la actitud científica rigurosa y el planteamiento poético radical no va a tener lugar en su obra, sino en su personalidad humana y en su vida, repartida entre dos actividades fundamentales y complementarias. Tampoco podemos olvidar, en ambos casos, otras influencias decisivas de autores no españoles, como la del creador de la estilística, Leo Spitzer, o la del poeta católico inglés Gerard Manley Hopkins [38].

En mi *Introducción a la poesía española contemporánea* me planteaba el problema de la relación que puede haber, dentro de la valiosa personalidad humana de Dámaso Alonso, entre el filólogo y el poeta. "La imaginación poética, decía, se apoya directamente en lo real, y en cambio, entre la imaginación científica o filológica y la realidad se interponen aquellas convenciones de orden ideal sin las cuales no puede existir ninguna ciencia. La filología es una ciencia, la ciencia del lenguaje o de las palabras, y, por lo tanto, algo espiritualmente distanciado y que se queda fuera de él. La poesía, por su parte, no consiste más que en mantenerse, como palabra viva, dentro del lenguaje." Para tratar con el lenguaje basta, seguramente, el filólogo. Para tratar, desde dentro de la palabra viva, con el mundo —y, en el caso de Dámaso Alonso con Dios—, hace falta el poeta. El filólogo busca en el lenguaje como materia de estudio la verdad de unas leyes, mientras al poeta le ha sido dada la palabra para que haga aumentar con ella la realidad del mundo.

De acuerdo con esta doble actividad vocacional, Dámaso Alonso va a tener, por un lado, imaginación científica para tratar con el lenguaje, y por otro, imaginación poética para tratar con el mundo. Ahora vamos a prescindir de la primera —que se estudia en otro capítulo de esta obra, el dedicado al saber literario— y vamos a ver en qué consiste la segunda. Por lo pronto, Dámaso Alonso ha sido poeta antes que filólogo, y publica su primer libro de versos, *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, en 1921, a la edad de veintitrés años. Hasta 1944 no va a publicar el segundo, *Oscura noticia*, y un par de meses después, dentro del mismo año, el tercero, *Hijos de la ira*, donde alcanza su estatura definitiva de poeta. Entre 1921 y 1944 han pasado otros veintitrés años, que Dámaso dedica intensamente, dentro y fuera de su cátedra universitaria, a su actividad de filólogo y de historiador y crítico literario. Estas dos fechas tan distantes, 1921 y 1944, quieren decir, entre otras cosas, que la poesía de Alonso es anterior y posterior a los principales planteamientos poéticos de su generación. Por su fecha de arranque, 1921, es anterior al creacionismo de Larrea y de Diego y al planteamiento juanramoniano de Salinas y Guillén. También es anterior al llamado neopopularismo de Alberti y de Lorca, y a través de su inspiración en los Cancioneros tradicionales puede haber influido sobre el primero. Y por su fecha de reanudación —1944— es posterior a los nuevos planteamientos superrealistas de los años 30. También la fecha de aparición de su primer libro es seis años anterior a la del Centenario de Góngora, que Dámaso, entre otros, provoca y convoca con entusiasmo juvenil, y en el que participa con decisivas aportaciones como crítico, aunque sin dejarse influir apenas como poeta por la palabra artística de Don Luis [39].

Poemas puros, poemillas de la ciudad es, como indica su título, un libro pequeño y humilde de poesía machadiana. En la línea del purismo emocio-

nal machadiano Dámaso Alonso va más allá que otros poetas anteriores, como el madrileño Enrique de Mesa o el canario "Alonso Quesada". Rubén Darío —que, como ha demostrado el propio Dámaso Alonso, tanta influencia tiene en las *Soledades* de Machado— escribe todavía su poesía a escala gigantesca o sobrehumana de artista privilegiado —*torres de Dios, poetas*—, pero Machado va escribir la suya a escala mucho más reducida o humana. Y esta escala reducida de Machado se achica todavía un poco más —no sólo por el tamaño de los poemas, sino por el tono confidencial de la voz— en el primer libro juvenil de Dámaso Alonso.

Además de las dos colecciones que figuran en el título —los *poemas puros* y los *poemillas de la ciudad*—, hay otras que se llaman *Poemillas del viajero, Versos a la novia* y *Varios poemas sin importancia.* En tres de ellas —*Poemas puros, Poemillas del viajero* y *Versos a la novia*— predomina el tono sentimental puro, mientras en las otras se tiñe de humorismo. En el centro mismo del libro, el autor sitúa un *Intermedio,* al que irónicamente va a calificar de *democrático,* y que no es más que un soneto dedicado a los cuatro reyes de la baraja. El rey de bastos pertenece a la policía secreta; el de espadas es sargento de caballería, y el de copas, juglar en mangas de camisa. Pero su preferido es el de oros:

Rey de oros. Mi rey. Mondo y lirondo,
rubio, calvo y jovial. Ojo redondo:
¡dórame tibiamente mis cristales!

Al frente del libro hay otros tres sonetos, pero no humorísticos como éste de los cuatro reyes, sino en la línea intimista de los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez. Sobre todo el segundo de ellos, titulado *Cómo era...,* que por su sencillez expresiva y su perfección formal figura merecidamente en casi todas las antologías. Juan Ramón se preguntaba, sin poder recordar a la mujer amada: *¿Cómo era, Dios mío, cómo era...?,* y el joven Dámaso, después de citar el verso de Juan Ramón, nos dice por su parte:

La puerta franca.
Vino queda y suave.
Ni materia ni espíritu. Traía
una ligera inclinación de nave
y una luz matinal de claro día.

No era de ritmo, no era de armonía
ni de color. El corazón la sabe
pero decir cómo era no podría
porque no es forma ni en la forma cabe.

Lengua, barro mortal, cincel inepto,
deja la flor intacta del concepto
en esta clara noche de mi boda,

y canta mansamente, humildemente,
la sensación, la sombra, el accidente,
¡mientras Ella me llena el alma toda!

En el primer soneto del libro, titulado *La ventana abierta,* nos habla de la nueva luz que le ha llegado al alma, que estaba hundida en el *oscuro calabozo carnal.* Y termina, a su vez, con estos tercetos:

Y mi alma está en reposo porque es buena:
tengo el manso dolor, tengo la pena
del mal que te hice ayer, oh alma mía.

Pero en el día cierto de mañana
por el cuadro estival de la ventana
entrará la canción de la alegría.

El otro soneto, *País*, está inspirado en un paisaje de Patinir, en el que hay *agua mansa, hierba recién cortada, aire joven,* y una ciudad cercana, rodeada de jardines, donde, asomada a la ventana, le espera la *blanca prometida.*

En los *Poemas puros* aparece ya el viajero que, por un *camino viejo,* vuelve a *deshora* a la *ciudad antigua* donde *duermen sus recuerdos.* Todas estas expresiones son de origen machadiano. Y lo que encuentra en el balcón donde él soñaba antes es a otro viajero, que también sueña y que

...volverá a deshora
por un camino viejo
a la ciudad antigua donde duermen
sus recuerdos.

La sombra de Azorín y su hombre meditabundo del balcón se funde con la de Machado. En otros poemas sigue el viajero llegando a deshora a otras ciudades, o palacios, o ventanas, donde la prometida que le espera es su propia alma. Hay cielo absorto, noche, sombra pesada, humedad de jardín regado, y en el titulado *Cuando murió el poeta* se quedan

tristes todas las cosas pequeñitas
que él cuidaba.

En los *Poemillas del viajero,* que no son más que cuatro, hay una tensión interna más dramática entre la calma del hogar recobrado —el huertecillo con hortensias— y la tentación del horizonte. El viajero desea la calma, pero se calza otra vez las *sandalias* para el camino. (Menos en el poema final, en que está ya demasiado cansado, y no puede). En los *Poemillas de la ciudad* que vienen después del *Intermedio democrático,* el tono sentimental se mezcla, como indicaba antes, con el humorístico. Hay un poema de arrabal, con ropa tendida y niñas bonitas que se peinan al aire libre, y otro poema en el que derriban la casa donde ha vivido de niño, y a la que tanto quería, la casa que

tan púdica, cerrada, silenciosa,
ahora muestra a la calle sus vergüenzas,
su sexo viejo...

Hay un poema de fiesta popular y otro de música callejera. Hay poemas de tarde y de crepúsculo y poemas de otoño, y el de *Los contadores de estrellas,* en que el niño del balcón vecino se pone a contarlas, y el poeta se pone a contarlas también, pero tiene que ir más despacio que el niño, y no puede alcanzarle. *La noche fría y serena de la calle de Carranza* —sonetillo en versos octosílabos— es un nocturno ciudadano *(Carranza es una levita / azul con botones blancos)* en el que asistimos al paso del último tranvía, uno de los llamados en aquel tiempo "cangrejos":

Se han retirado los onces
a la cama. Pero entonces
pasa renqueando un A

que mira con aire fosco
al lunático del kiosco
que ha tiempo roncando está.

Tose, expectora y se va.

En los *Versos a la novia* nos cuenta apenas la pequeña historia de amor. La novia es una muchacha triste y el poeta le dice con ternura:

Novia, si eres triste, novia;
novia si eres triste, mía:
toma la estrella pequeña
de mis poemillas.

Y al frente de la última parte del libro, *Varios poemas sin importancia,* nos hace esta confesión:

Yo soy un clown sentimental.
Mi novia es guapa.
Y llevo el alma en el ojal
de la solapa.

Todo, hasta el final, va a seguir siendo de tamaño reducido: la *estrella pequeña* de los *poemillas* y el alma, como una flor, en *el ojal de la solapa.* En otras cancioncillas de la última parte también va a llamar a su corazón *colorado y chiquitín,* y a su dolor, *gota pequeña.* A través del purismo emocional machadiano, el acento personal de Dámaso Alonso en su primer libro va a ser de una gran ternura, pero disimulada, es decir, disminuida o frivolizada por la calidad humorística de las imágenes. Esta ternura humorística por las personas y las cosas va a persistir en algunos de sus poemas posteriores más extensos y más rigurosamente construidos.

Poemas puros, poemillas de la ciudad es un libro que no ha vuelto a reeditar su autor, y que, por lo tanto, ha quedado al margen de su obra más conocida de poeta. Hoy día, el lector de poesía en lengua española sólo tiene acceso a los pocos poemas de este libro que figuran en las antologías. Entre su fecha de aparición y la de *Oscura noticia,* Alonso abandona casi por completo la creación poética (aunque lleve a cabo esa hazaña de gran poeta que consiste en "poner en prosa" las *Soledades* de Góngora). Los pocos poemas que escribe durante estos años —dictadura de Primo de Rivera y segunda república, guerra civil española y segunda guerra europea— están recogidos en su segundo libro: *Oscura noticia.* La colección titulada *Estampas de primavera* lleva la fecha 1919-24. Son, por lo tanto, poemas escritos al mismo tiempo que los *Poemas puros,* o inmediatamente después. Pero no son más que cinco poemas o poemillas, también sin importancia. Uno de ellos se llama *Prólogo inédito a los poemas puros,* y está escrito al cumplir los veinte años el autor:

"Veinte años tienes", hoy me dije,
"veinte años tienes, Dámaso.
Y los novios pasaban por la calle
cogidos, cogiditos de la mano".

Otro de ellos, titulado *Viaje,* es la parte final del que publicó en 1924 —como ya hemos visto en la primera parte de este estudio— en la revista parisiense *Intentions.* He citado ya la traducción de Marcelle Auclair; el texto español de la parte final, es decir, el poema *Viaje* de *Estampas de primavera,* dice así:

...Cabellera era de trenes
la tarde. Y era una sed
de rutas la mar salada.
Y a mi corazón le dije
—como a un perro—:
"¡Vamos! ¡Hala!"
...A mi corazón que estaba
latiendo y llorando, sordo,
sobre la tierra desnuda
y desolada.

En el poema *Mañana lenta,* ésta, la mañana, es una carreta que lleva demasiado lentamente al poeta, tan lentamente que toda la hierba fresca de su juventud, al llegar al final del camino, se habrá secado ya. Como decía en mi *Introducción,* comentando este poema, esta carreta cargada de hierba es "un símbolo existencial de gran envergadura" que nos anticipa ya los de *Hijos de la ira.* En el titulado *Ronda ibérica* pasa por las calles del pueblo la ronda

nocturna y la copla desgarrada de los quintos. En *Chopo de invierno*, el árbol sin hojas es el *huso* que hila *ropas de boda* para la próxima primavera.

Otra de las colecciones recogidas en *Oscura noticia, El viento y el verso*, está fechada en 1924, y como ya hemos visto la publicó su autor en la revista *Sí*, editada por Juan Ramón Jiménez. Siguen siendo poemas o coplas de tamaño reducido y emoción pura concentrada, en la que coinciden los dos aciertos, verbal y cordial, del poeta:

El niño se sonreía
—mano inhábil, ojo atento—
y la cometa en el viento
—su corazón— se cernía.

Ave, cometa de un día,
su corazón soñoliento.
Pues el corazón quería
huir, pero no podía,
pero no sabía, al viento.

Tormenta, de 1926, no son más que otros seis poemas, bastante contagiados de poesía pura. Todos ellos tienen tres cuartetos heptasílabos, en los que, a la manera guilleniana, cambia la asonancia. A pesar de la factura impecable de estos poemas, no cabe duda de que, al escribirlos, Dámaso Alonso no se ha encontrado todavía a sí mismo como poeta.

Las otras partes del libro: *A Don Miguel de Unamuno, Mujeres, Dafodelo original y otros poemas, Dos poemas, A un poeta muerto*, están escritas, según nos informa el autor, de 1933 a 1943. El poema dedicado a Unamuno está escrito en redondillas clásicas —como los versos del propio Unamuno al bisonte de Altamira— y dividido en tres partes: *Tierra de España, Él* y *Oración de la tierra:*

Reza la tierra de España,
reza el yero y el esparto,
y la garduña y la araña,
y el alacrán y el lagarto.

Al final, y a la manera unamuniana, le pide a *su* Don Miguel:

Reza también por tu España,
mi Don Miguel de Unamuno.

Mujeres no es más que un soneto, uno de sus buenos sonetos, que podría muy bien figurar entre los de *Oscura noticia. Dafodelo original* es un breve recuerdo de la llegada de la primavera en tierra inglesa. *La fuente grande o de las lágrimas (entre Alfacar y Vízmar)* es otro breve recuerdo de su visita al lugar donde está enterrado anónimo García Lorca, al que también dedica, sin nombrarle, la extensa elegía *A un poeta muerto*, escrita en endecasílabos blancos. Está dividida en tres partes, y el tono admirativo y exclamativo que había en otros poemas, como el soneto *Mujeres* —*¡oh músicas! ¡oh llamas! ¡oh cristales!*—, se ha convertido en interrogante, que es el que va a predominar en *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*. En este sentido, podemos decir que Dámaso Alonso llega a plenitud como poeta a través de la íntima desazón de sus preguntas. Estar en el mundo no es para él nada fácil y acomodadizo. En esta elegía, pregunta ya (o *se* pregunta), entre otras cosas:

...¿Cómo cesaron
de expresar la belleza más intacta
tus manos, cazadoras de tesoros,
tus dos manos en búsqueda frenética?

Más adelante, en la segunda parte, va a seguir preguntando: *Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores?... ¿Me miras?... ¿No me escuchas?...* Y estas preguntas personales y de amigo a amigo, pronto se convierten en otras más trascendentales, también sin respuesta: *¿Adónde va, poeta, ese camino?... ¿Dónde te lleva tu memoria ausente?...* Sin embargo, la parte final del poema es un intento de respuesta a todas las preguntas, en el que la muerte misma, es decir, la Noche, que *acoge dulcemente a los vencidos,*

tiene amores de madre, y es la madre
adonde vuelve todo lo que vive.

En *Oscura noticia* vamos a chocar de primera intención contra el bloque de un mundo poético sin salida, que gracias a ese primer choque casi brutal empieza a revelarnos en seguida toda su secreta ternura de pequeños rincones. El infinito no está, a la manera romántica, fuera de ese mundo, sino, a la manera bodeleriana, dentro de él. Hay, sin embargo, en la palabra tormentosa del poeta la atracción de un infinito como realidad supramundana desconocida. Y esta atracción es la que, desde un principio, le da trascendencia religiosa a su poesía. Pero al final, en el poema como resultado, es la pequeña criatura indefensa —niño que va a nacer o varita de avellano, belleza de una muchacha o corazón apresurado del poeta— la que se ha convertido en centro de atracción de todo el universo. Hay que tener en cuenta que, en este libro, su palabra más desenfrenada cristaliza en gran parte en sonetos de factura barroca —más quevedianos que garcilasianos o gongorinos—, y dentro de esta forma cerrada del soneto es donde tiene lugar el doble movimiento de expansión y concentración de esa palabra. Sus sonetos, por lo tanto, van a tener una doble corriente circulatoria, hacia afuera y hacia adentro, que los convierte, paradójicamente, en escenario de un drama intensamente lírico. La intensidad lírica es lo que hay más acá de la retórica dramática o tremendista, de palabras frenéticas y, al mismo tiempo, como le gusta decir al poeta, soturnas (o delirantes y taciturnas, o enajenadas y ensimismadas).

En *Oscura noticia,* los poemas en romance y en verso blanco alternan con los sonetos. El libro se abre con el *Sueño de las dos ciervas,* escrito en tercetos regulares sin rima (dos versos de once y otro de cinco sílabas):

¡Oh terso claroscuro del durmiente!
Derribadas las lindes, fluyó el sueño.
Sólo el espacio.

En ese espacio puro que ocupa el sueño del poeta dormido, la luz y la sombra, como textura de la realidad, son *dos ciervas velocísimas* que huyen hacia *la hontana de aguas frescas,* es decir, huyen hacia Dios, *centro de todo. ¿Vivir no es más que el roce de su viento?,* se pregunta el poeta. Mientras, las ciervas siguen huyendo y el árbol del espacio extiende sus ramas estrelladas en la noche de los siglos. Pero las estrofas de este sueño cósmico van a quedar interrumpidas para dar paso a los demás poemas del libro, y reaparecer al final.

El primer soneto se llama *Ciencia de amor,* y nos expone, a través de sus dos cuartetos y su primer terceto, el estado de duda existencial del poeta, mientras en el terceto final sale victorioso de esta duda afirmándose como amante:

No sé. Sólo me llega en el venero
de tus ojos, la lóbrega noticia
de Dios; sólo en tus labios la caricia
de un mundo en mies, de un celestial granero.

¿Eres nidio cristal o ventisquero
destructor? No, no sé... De esta delicia
yo sólo sé su cósmica avaricia,
el sideral latir con que te quiero.

Yo no sé si eres muerte o eres vida,
si toco rosa en ti, si toco estrella,
si llamo a Dios o a ti cuando te llamo.

Junco en el agua o sorda piedra herida,
sólo sé que la tarde es ancha y bella,
sólo sé que soy hombre y que te amo.

Oscura o lóbrega noticia es, por lo pronto, la que tiene de Dios a través de los ojos de la mujer amada. Este soneto se prolonga, por así decirlo, en el titulado *Amor,* mucho más impetuoso, en el que se refiere a la realización del acto carnal, llamándole *monstruo fugaz* y *primavera feroz, rayo sin luz* y *arcángel fuerte,* y a la pregunta final de hacia qué *hondón sombrío* es arrastrado, contesta con el verso final del soneto: *¡Amor, amor, principio de la muerte!* En el titulado *Noche* hay un doble abismo o pozo oscuro, el de Dios y el del hombre:

Yo interrogo a tu abismo desde el suelo.
¡Oh doble pozo oscuro! ¡Oh doble hondura!
Tú, pozo sideral; yo, pozo humano.

En otros sonetos, el tono apasionado existencial se reparte en motivos variados y adjetivos: *Manos, Destrucción inminente, Oración por la belleza de una muchacha.* El poeta acepta algunos de los temas de que tanto ha abusado nuestra poesía barroca tradicional, refiriéndose siempre o casi siempre a la brevedad de la vida a través del ejemplo de una criatura concreta. Suelen ser sonetos morales o ejemplares, levemente teñidos de ascetismo cristiano, pero Alonso los transfigura en protesta ilusionada y afirmación desesperada de esa misma vida que dura tan poco. Los más frenéticos de todos y los más inmersos en la angustia última de nuestra condición mortal son los dos que dedica al funcionamiento de su propio aparato circulatorio: *Torrente de la sangre* y *Corazón apresurado.* Poemas de exageración temperamental, al gusto pasajero de los años 40, en que fueron escritos, pero también poemas perdurables como revelación auténtica de un mundo poético personalísimo.

En el romance *Dura luz de muerte,* el tono afirmativo y exclamativo sustituye al interrogativo, para ser más trágico aún que éste. *La muerte es la luz,* nos dice en el tercer verso, y más adelante: *¡Cuánta sombra en un verano!* Amenazado de muerte por la luz de un cielo de estío implacable, el poeta quiere seguir estando entre las cosas, quiere seguir a la sombra del álamo movido por el viento, oyendo cómo cantan los pájaros y mirándose en los ojos de la amada. La realidad temporal de las criaturas es la única eternidad posible. En cambio, el poema *A los que van a nacer —¡cuán cerca todavía / de las manos de Dios!—* va a estar cuajado de interrogaciones sobre la preexistencia de esas vidas infantiles, que aún yacen, *como pellitas de manteca, entre las verdes hojas de los úteros.* En el poema *Solo,* que lleva una cita de Machado, el hombre, como un perro sin amo, tiene miedo de su soledad y prefiere, incluso, el castigo de la mano de Dios a estar solo. En *Más aún* pide ser destruido amorosamente por esa mano, y en *La muerte* evoca ese momento final en que volveremos a recorrer todos los otros momentos de nuestra vida.

Después de todos estos poemas se reanuda el *Sueño de las dos ciervas,* cargado de más interrogaciones que al principio. La afirmación o respuesta negativa final es ésta:

Ay, nunca formas llegarán a esencia,
nunca ciervas a fuente fugitiva.
¡Ay, nunca, nunca!

Pero todavía falta la *Copla* verdaderamente final, en la que el poeta, más cerca que nunca del *cante hondo,* resume el sentido de su libro:

La copla quedó partida.
No la pude concluir.
Y era la copla mi vida.
(Morir, palabra dormida,
¡cómo te siento latir!)

Bien templado el instrumento
y a medio giro el cantar,
llevóse la copla el viento

(¡vida, cantar soñoliento!),
y no la pude acabar.

En su ensayo sobre *La poesía arraigada de Leopoldo Panero,* Dámaso Alonso nos ha dicho: "Si la poesía no es religiosa, no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios." Pero también nos ha dicho, de acuerdo con el propio Panero, "que esa búsqueda lleva aparejado el fracaso". No es éste el lugar donde comentar como se merecen estas afirmaciones tan comprometidas de Dámaso Alonso. Si las he citado, es para añadir que en los poemas de *Oscura noticia* la búsqueda ha fracasado, pero este fracaso no le impide seguir buscando en los de *Hijos de la ira* (1944) y *Hombre y Dios* (1955). Recordemos el verso de origen agustinano que Unamuno pone en boca de *su* Dios: *Si me buscas es porque me encontraste,* y digamos que Dámaso Alonso busca fuera de sí, como realidad supramundana, al Dios que lleva dentro y, sin embargo, le falta.

Los poemas de *Hijos de la ira,* libro al que su autor llama *diario íntimo,* arrancan de la insatisfacción del poeta como hombre. Por lo pronto, insatisfacción de sí mismo —son varios los poemas en que recorre o repasa, a la manera de confesión general, las etapas de su propia vida, para declararse culpable—, pero también insatisfacción de los demás, es decir, de la sociedad injusta en que vive. Esta doble insatisfacción, ¿trasciende el orden de lo humano para extenderse al resto de la naturaleza? ¿Puede estar de acuerdo con la realidad del mundo el hombre que está en íntimo desacuerdo consigo mismo? Como en el caso de Guillén, tendríamos que distinguir entre Creación y Sociedad, para decir que también Dámaso Alonso va a estar más de acuerdo con la primera que con la segunda. Más de acuerdo, pero no del todo. Alonso no es, como Guillén, cantor exaltado y afirmativo de la realidad del mundo, porque su insatisfacción se refiere de manera muy activa al paso mismo del tiempo (esa textura de huida velocísima que tenía el *Sueño de las dos ciervas,* y que afecta a todas las criaturas y hasta a su posible Creador). Por eso. lo que empieza siendo insatisfacción de sí mismo va a terminar, en algunos casos, siendo insatisfacción de Dios.

El poeta está muy lejos de sentirse ilimitado, poderoso, armonioso, logrado dentro de sí. La intimidad que nos revela es, como acabamos de ver, la de su conciencia de culpabilidad. Porque, a sus 45 años, se descubre irremediablemente cargado con toda la podredumbre que ha estado acumulando a lo largo de su vida. Su alma es un saco, un montón de basura, etc... El dedo mismo de Dios, según nos asegura en el poema *Las alas,* ha tenido que rasgar con su uña la bolsa de su bilis, para que ésta mane, y poder sanar. *Tenía que cantar para sanarme.* El poema era su única satisfacción posible. Esta concepción terapéutica del quehacer poético, equivalente a la del sacramento cristiano de la penitencia y a la de algunos tratamientos del moderno psicoanálisis, ¿afecta a la forma misma del poema como criatura de arte? Dámaso canta, o hace poemas —los poemas confesionales de *Hijos de la ira*—, para sanar como hombre en su actividad de poeta, es decir, para dejar convertida en poema —lo único que le satisface— la realidad existencial de su insatisfacción. (Re-

cordemos el final de *La Nausée*, de Sartre, en que la única solución es el quehacer literario, en este caso novelístico, del protagonista.)

Pero, entre la sinceridad de sus motivos concretos de arranque y la verdad del poema como resultado va a haber lo que en mi *Introducción* he llamado una forma simbólica unitaria y un lenguaje meramente funcional, al servicio de aquélla. La forma simbólica le impide caer en el formalismo de la palabra bella o artística. Para Alonso, la palabra poética es un instrumento de precisión y de explicación idiomática, y las imágenes parciales sólo pueden existir dentro de la trascendencia formal del símbolo. En este sentido, como también indicaba en mi *Introducción*, va a haber en el libro dos grupos distintos de poemas: "los simplemente confesionales y los simbólicos". Y añadía: "Con esta particularidad: que aquellos que no están construidos alrededor de un símbolo central son los más broncos y expresionistas de lenguaje." Pertenecen al primer grupo, creo yo, los titulados *En el día de los difuntos, Yo, Monstruos, Raíces del odio, Los insectos, Hombre, La obsesión, En la sombra.* Y al segundo, que suelen ser los más extensos y los de palabra más detallada y construcción más rigurosa, *Mujer con alcuza, La madre, Voz del árbol, El alma era lo mismo que una ranita verde, La isla, Las alas.* Pero entre unos y otros habría que añadir un tercer grupo de poemas en los que la palabra sigue siendo plásticamente funcional sin necesidad de que haya trascendencia simbólica: *La injusticia, Preparativos de viaje, Elegía a un moscardón azul, Cosa, A Pizca, A la Virgen María.*

En su primera edición, *Hijos de la ira* tenía veinte poemas. A partir de la segunda, el poeta añade otros cinco: *La injusticia, El último Caín, En la sombra, La obsesión, A la Virgen María.* El título viene de unas palabras de San Pablo (Ef. II, 3), que cita al principio: "*y éramos, por naturaleza, hijos de la ira, como los demás*". El poema inicial, escrito en versículo blanco y titulado *Insomnio,* empieza con esta afirmación:

> *Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).*

Y termina preguntándole a Dios, desde sus largas horas de insomnio, por qué se pudren tantos millones de cadáveres en el mundo entero, y no sólo en Madrid:

> *Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?*
> *¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,*
> *las tristes azucenas letales de tus noches?*

Las cosas más tremendas suele decirlas Dámaso Alonso con las palabras más inofensivas (huerto, rosales, azucenas). En el poema *La injusticia* que, a partir de la segunda edición (1946), viene inmediatamente después, sigue preguntando: *¿De qué sima te yergues, sombra negra?*, pero ya es una pregunta mucho más retórica y menos terrible. La injusticia es una *mancha lóbrega* que se extiende como una *tumba,* como una *espina de podridos cardos,* y llega a través de los otros hombres, incluso el niño y el viejo, hasta el corazón del poeta, donde nunca podrá entrar. Todo esto lo cito como ejemplo de poema menos logrado, aunque con grandes aciertos expresivos y plásticos.

En *Preparativos de viaje* nos describe minuciosamente, a la manera de nuestros grandes escritores ascéticos, las posturas y las actitudes que adoptan los distintos hombres cuando les llega la hora de la muerte, y también se pregunta al final:

> *Ah, Dios mío, Dios mío, ¿qué han visto un instante esos ojos que se quedan abiertos?*

También nos habla de la muerte y de los muertos en el largo poema *En el*

día de los difuntos, que es el primero en que —a la manera de un Francis Thompson— hace repaso general de su vida. Los muertos van a ser los únicos seres perfectos y transparentes, fuera del alcance del sufrimiento material y espiritual.

En otros poemas acumula invectivas contra sí mismo o contra el hombre en general. En el poema *Yo,* le llama a su cuerpo *alacrán necrófago, hidra fétida* y *violácea,* de *cabezas hediondas, crueles;* y en *Monstruos,* escrito en forma de oración, también se llama, además de *Dámaso frenético, amarillo ciempiés* y *bestia inmediata.* En el poema *Hombre* le llama a éste, entre otras cosas —con imágenes también despectivas, pero un poco más apacibles—, *vencejo de una tarde, solitario y triste garlador, cárabo de tu angustia, trompeta híspida* y *flautín bardaje* (palabra esta última que, según el Diccionario de la Academia, significa sodomita paciente).

En cambio, va a tratar con una gran ternura al resto de las criaturas naturales: cosas inanimadas, vegetales y animales, incluyendo a los insectos. En el poema *Cosa,* ésta, ya sea "cáliz" o "brida", "clavel" o "pluma", no es más que una *terca niña,* una *turbia bestezuela de sombra,* que se opone a nuestro afán de aprehenderla y comprenderla. En *Voz del árbol* —uno de sus poemas más hondos y más logrados—, éste, el árbol, es también un *niño cuajado de ternura,* que no sabe decirnos, cuando nos roza con una de sus ramas, qué es lo que quiere de nosotros. El poema *A Pizca,* su perro, vuelve a estar cargado de preguntas: el hombre y el perro tienen que hacer frente a un horror común de cosas invisibles, que son *la tristeza original,* y por eso no tienen nombre. Los poemas dedicados al mundo de los insectos —*Elegía a un moscardón azul, Los insectos, La obsesión*— van a ser muy distintos entre sí, no sólo por su extensión, o por el metro en que están escritos, sino por su naturaleza. El verde moscardón insistente de *La obsesión* no es más que un símbolo de la angustia seguida que carcome su *raíz de hombre,* mientras el azul de la *Elegía* es un moscardón real, al que el poeta ha dado muerte en un arrebato de cólera, y luego, arrepentido, canta su belleza. (Estos moscardones o abejarrones los ha utilizado en su poesía Antonio Machado, de acuerdo con la creencia popular, como señal agorera de desgracia y de muerte.) En cuanto a los insectos del poema titulado así, son todos los que no le dejaban trabajar —feroces *mantis religiosa* y fétidos *crisopas*— en una noche cálida de verano con la luz encendida y la ventana abierta:

Y nadie, nadie veía a los insectos que roían, que roían el mundo,
el mundo de mi carne (y de la carne de los insectos),
los insectos del mundo de los insectos que roían.
....
... los insectos metálicos royendo, royendo y royendo mi alma, la pobre
zumbando y royendo el cadáver de mi alma, que no zumbaba y que no roía,
royendo y zumbando mi alma, la pobre, que no zumbaba, eso no, pero que por fin roía
[*(roía dulcemente).*

Este poema, técnicamente, con sus reiteraciones y torpezas voluntarias, con sus tropezones creadores de imágenes, me recuerda *El cuervo,* de Poe. (Con la trascendentalidad romántica del *nevermore* o *nunca más* convertida en ese taco españolísimo —*los puñeteros insectos*—, que, aunque sólo aparezca al final, está latiendo anticipadamente en otros muchos pasajes.)

Tal vez Dámaso Alonso no hubiera llegado a su curación completa por la poesía si no hubiera escrito los grandes poemas simbólicos que nos ofrece en este libro. En todos ellos, la plenitud de forma poemática ha sido lograda a través de su palabra servicial, minuciosa y tiernamente encendida. Una palabra sin exageraciones expresivas, pero de gran eficacia plástica. En *Mujer con al-*

cuza, el tema de la soledad radical de la criatura humana y el de la injusticia del mundo se hacen uno sólo en el símbolo del tren, es decir, el viaje en tren que es la vida del hombre. Desde el principio al final no hay más que una figura de mujer, vieja y gris, que arrastra sus pies por la acera, muy cerca ya de la muerte, y lleva en la mano una alcuza, *como el atributo de una semidiosa*. Pero esa mujer ha llegado a su pobre vejez encorvada, y excluida del cariño y de la atención de los demás, en un tren muy largo en el que ha viajado durante muchos días y muchas noches, sola, siempre sola... En mi *Introducción* he escrito: "Un poema como *Mujer con alcuza* basta para cimentar la grandeza de un poeta... Distanciado de la viscosidad de su alma y de su confidencia, y transmutado en mujer con alcuza —*¡Madame Bovary, c'est moi!*—, es cuando logra por fin la libertad y la precisión de movimientos que le hacían falta". *Mujer con alcuza* es, desde luego, un poema "único" dentro de nuestra poesía contemporánea, pero no está solo en el libro. "Otros dos poemas de este grupo, decía también en mi *Introducción*, van a estar construidos y realizados desde el mismo símbolo: el de la inundación de las aguas divinas que lo anegan todo." Estos dos poemas son: *El alma era lo mismo que una ranita verde* y *La isla*. "En el primero, añadía, Dios es un río caudaloso y sus aguas el elemento natural del alma que, apegada a su costumbre a través de su condición de criatura anfibia —como una ranita a su ribera de fango—, no se atreve a zambullirse valientemente en él. Hasta que empieza a oír el bramido de la riada. ¿Dónde refugiarse, en vez de lanzarse a esa riada que es, en realidad, su único refugio? Hacia el atardecer, la crecida es tan grande que no hay defensa contra ella: Dios se lo lleva todo, incluso a la ranita, a quien nadie echará de menos. El otro poema, mucho más extenso, ha sido también mucho más cuidado en cada uno de sus trozos. En esto de cuidar los detalles Dámaso llega a extremos inverosímiles. Su palabra es la más detallada, la más amante del detalle, en nuestra poesía contemporánea. En el poema *La isla*, el mar tranquilo es Dios, y es el que da forma a la isla —su criatura— sin que ella lo sepa. Y lo importante son las posibles relaciones de presencia y ausencia, de memoria y olvido, de saber e ignorancia, que se establecen entre ambos. La isla, al principio, vive limitada en sus propias realidades e ignorando la realidad absoluta del mar que la rodea... Hasta que empieza a subir la marea amenazadora y desconocida, la marea que hace comprender a la isla la existencia del mar a su alrededor. El mar que amenaza con tragársela:

Sí, ámame, abrásame, deshazme.
Y sea yo isla borrada de tu océano."

El poema *La madre* va a estar construido desde el símbolo del bosque y los niños perdidos en él. La madre vieja y arrugada vuelve a ser una niñita de once años, y el poeta es un niño un poco mayor, que la lleva de la mano y la protege. Al final, el mundo del bosque —los grillos y las moras, las telas de araña y las ardillas, las corzas en huida...— se funde con el de la vida eterna. Y el hijo le dice a la madre:

Espérame en tu sueño. Espera allí a tu hijo, madre mía.

En el poema final, *Las alas*, vuelve a dirigirse a Dios y a hacer repaso general de su vida y de su obra de poeta —poemas puros, el viento y el verso, oscura noticia, hijos de la ira, es decir, todo lo que ha hecho—, pero comprende que lo que ha hecho no le justifica a los ojos de Dios. Éste, el Padre, le dice: *¡abre las alas!*, y el poeta se da cuenta de las dos alas que se abren a sus costados —mujer, madre—, las dos alas con las que ha volado siempre y va a seguir volando hasta que el Padre le reciba en sus brazos.

Entre la fecha de aparición de *Hijos de la ira* (1944) y la de *Hombre y Dios* (1955) van a pasar otros once años. El poeta ha llegado a los cincuenta y seis y su voz se hace más reflexiva y menos bronca. Vuelve a la forma poemática concentrada del soneto, pero siente también la necesidad de expandirse en poemas más extensos, a los que llama comentarios. Los sonetos no son más que ocho, y los comentarios cinco, pero el primero está a su vez dividido en varias partes. En el *Prólogo* no va a haber más que un soneto, *Mi tierna miopía,* y un largo comentario escrito en su casi totalidad en plan de palinodia. El cuerpo central del libro lo forman otros siete sonetos *(Hombre y Dios, La embriaguez, Cuatro sonetos sobre la libertad humana* y *Soledad en Dios),* y los otros cuatro comentarios.

En el primer soneto, la visión de sus ojos de miope es un estado intermedio entre la cruda visión de la realidad de este mundo y la de ese otro *tercer mundo profundo —de exacta luz y clara poesía—*, a la que Dios mismo le *aúpa.* Por eso el comentario, a pesar de sus palinodias, se muestra agradecido a la bondad de Dios. Los sonetos de la parte central siguen refiriéndose a la relación del hombre con Dios a través de su libertad y de su soledad. Al soneto *Hombre y Dios* se refieren los comentarios segundo, tercero y cuarto, escritos todos ellos en verso blanco. Los sonetos son intemporales o puro presente, pero los comentarios van a ser memoria. El *Tercer comentario* contiene los recuerdos de su vida de colegial y de la capilla del colegio de jesuitas de Chamartín de la Rosa, en la que soñaba con ser misionero y bautizar y ganar para el cielo miles de almas. Son versos que bien valen la prosa de *El artista adolescente*, de James Joyce, puesto en castellano por Dámaso Alonso. El *Quinto comentario* está intercalado entre los dos primeros y los dos últimos sonetos sobre la libertad humana. En el primero, el hombre sigue creando como *delegado* de Dios, y en el segundo, la libertad *—libre llama de Dios—* es ese algo divino que llevamos dentro. El comentario central insiste en nuestra condición de colaboradores del Dios Creador del universo:

Sobre papel yo grabo criatura novísima:
Dios complacido la mira surgir de la nada.

En los otros dos sonetos se arrepiente del mal uso que ha hecho de su libertad, pero vuelve a sentirla como alegría y pulso de Dios en sus venas. El soneto *Soledad en Dios,* que en realidad cierra el libro, termina así:

En soledad de Dios, ni amor, ni amigo
padre ni madre. Acero soy; él polo.
Clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre.

Furia y espanto, en soledad, conmigo,
mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo
Dios, tú, la inmensa soledad del hombre.

Después de este soneto, el *Epílogo* —formado por dos poemas breves y otro más extenso— se titula *Hombre solo.*

Dámaso Alonso tiene escrito otro libro de poesía, *Los gozos de la vista,* que permanece inédito. Y en el número de homenaje de *Papeles de Son Armadans* (noviembre-diciembre 1958) ha reunido una interesante colección de *Poesías ocasionales,* que faltan, en cambio, en el resto de su obra. Hay poemas dedicados a los hijos de los amigos *(Los consejos de tío Dámaso a Luis Cristóbal,* que es el hijo del poeta Luis Rosales, y *Los mendas de Eric,* que es el hijo del profesor Clavería, especialista en gitanismos). Pero el más brillante e ingenioso, escrito en rima perfecta y cuartetos alejandrinos, es el titulado *Apuntes de filología románica (tomados por el propio profesor),* mientras *La ternura,* escrito para una fotografía del poeta Muñoz Rojas, con su hija en brazos, está

en la misma línea de sus mejores poemas "simbólicos" de *Hijos de la ira.* Al frente de ellos, después de precisar algunos de los posibles sentidos de la palabra *ocasión,* termina diciendo: "... Pero tal vez todas estas distinciones sean ociosas. Porque quizá todo poema es *ocasional.* ¿Y no es ocasional, también, nuestra misma vida?" [40].

Luis Cernuda y su demonio [41]

El poeta Luis Cernuda, como Jorge Guillén, es autor de un solo libro de poesía: *La realidad y el deseo.* Pero este libro, a diferencia del *Cántico* guilleniano, no ha crecido por expansión interna de un núcleo inicial de poemas, sino por adición o yuxtaposición de títulos parciales, desde los seis que figuraban en la primera edición de 1936 hasta los once de la cuarta y última, de 1964. Entre la primera y la última edición han pasado cerca de treinta años —la vida de un hombre—, pero el paso mismo del tiempo, que en Guillén es, por así decirlo, una realidad dominada por la voluntad de arte, en Cernuda va a ser la realidad dominante. Y la forma misma del poema queda afectada por el nuevo tipo de imaginación temporal. El tiempo, en el poema clásico y cerrado de Guillén, no es más que una situación vital concreta y agotada, mientras en el poema romántico de Cernuda vuelve a ser un sentimiento inefable e inagotable:

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
El cuerpo se adormece
aguardando su aurora.

Esta es la voz de Cernuda en *Perfil del aire* (1927), y la de Guillén en el primer *Cántico* (1928):

La quietud es extrema
en el rebaño terco.
Acrece y guarda el tiempo
sus minutos, su hierba.

Cernuda es uno de los pocos poetas de su generación con acento íntimo. Donde mejor se aprecia la calidad de este acento es en su primer libro, *Perfil del aire,* al que más adelante va a llamar sencillamente y sin ingenio *Primeras poesías.* Y este libro es precisamente el único suyo donde hay una clara influencia guilleniana. Al dominio guilleniano de la forma, Cernuda opone lo que en mi *Introducción a la poesía española contemporánea* he llamado *el abandono en imágenes.* En este abandono, la forma poemática, que en Guillén lo era todo, queda reducida al mínimo, como soporte indispensable de una decisiva vibración interna. Lo que vibra en Cernuda no es la forma espiritual conseguida, el poema terminado, como en Guillén, sino, como en Bécquer, algo anterior —e interior— que había en el alma [42]. Más adelante, a partir ya de *Égloga, Elegía Oda* (1927-28), pero sobre todo de *Invocaciones a las gracias del mundo* (1934-35), este abandono le va a exigir lo que también en el mismo libro he llamado *el distanciamiento en figuras.*

Luis Cernuda, en su palabra vegetal indolente, así se llama en mi *Introducción* el estudio sobre su obra. Y al principio de este estudio precisaba: "Su palabra poética es naturalmente y hasta corporalmente triste, indolente, pesimista y, desde luego, más desengañada y desdeñosa que francamente desesperada. Una palabra vegetal con crecimiento interno lentísimo, una palabra de adelfas, de ricino y acanto. Y, en cierto modo, una palabra fría y anticreadora, quiero decir: palabra de poeta al que no le interesa demasiado crear nada".

Sin embargo, añado ahora, con esa palabra es con la que ha creado, a lo largo de muchos años de vocación de poeta "apenas escuchado", sus once libros de poesía y alguno más de prosa.

Antes de seguir adelante, hay que tener en cuenta que el poeta Luis Cernuda es un exiliado no sólo en su vida, sino sobre todo en su obra. En su vida lo es ya por partida doble. Hay dos niveles o estratos diferentes en su condición humana de exiliado. En primer lugar, ésta tiene una dimensión natural y social, que voy a precisar en seguida. Pero, además, al cabo de los años —de muy pocos años— y por la fuerza de los acontecimientos, llega a tener otra dimensión histórica y política. Otros poetas de su generación han sido exiliados más o menos voluntarios por motivos políticos, pero en el caso de Cernuda, antes de ser exiliado político, había empezado a ser exiliado social —en su vida y en su verso— a través de lo que podemos llamar, con el título de uno de sus libros, *los placeres prohibidos.*

En su obra de poeta, su conciencia de exiliado social se incorpora desde fecha muy temprana a casi todos los poemas escritos antes del 36, es decir, a los seis primeros libros que forman la primera edición de *La realidad y el deseo (Cruz y raya,* Madrid, 1936), pero sobre todo a los titulados *Un río, un amor, Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido.* Más adelante, a partir del año 39, y en el primero de sus libros publicados fuera de España, *Las nubes (La realidad y el deseo,* Séneca, Méjico, 1940), Cernuda olvida casi por completo su conciencia de exiliado social o poeta maldito para refugiarse en su nueva conciencia de exiliado político. Escrito desde esta nueva conciencia, *Las nubes* es un libro excepcional de pura emoción elegíaca española. Es, tal vez, su mejor libro. Pero no le basta esta doble condición humana de exiliado social y político: necesita llegar a plenitud creadora en su definitiva condición de exiliado poético. En realidad, ya había llegado a ella, a la sombra de Hölderlin, en las *Invocaciones.* Cada poeta con voz propia —y mundo propio— es, o debe ser, un caso aparte, pero Cernuda lo es todavía más que sus compañeros de generación por el profundo desengaño de su condición misma de poeta que incorpora a su poesía. Este desengaño, al que llega a través del desengaño amoroso, preside las *Invocaciones,* sigue latente en *Las nubes,* vuelve a aparecer cuatro años más tarde en los mejores poemas de *Como quien espera el alba* (Losada, Buenos Aires, 1947), y no sólo no le abandona hasta el final de su vida, sino le hace ser en su obra el que ha llegado a ser para siempre: un poeta adscrito a su época desde su peculiar idealismo prerromántico. En este sentido, la existencia a mediados del siglo XX de un poeta en lengua española como Luis Cernuda, ¿nos compensa, a destiempo, del gran poeta prerromántico que no tuvimos a finales del XVIII o principios del XIX?

Luis Cernuda publica su primer libro, *Perfil del aire,* en 1927, el año del Centenario gongorino. Es un libro de adolescencia, escrito con palabra sensual o corporal inmediata en la que realidad y deseo no llegan aún a diferenciarse. Son poemas de expectativa, de hastío y de vacío, en los que la actividad creadora del poeta se limita al presentimiento:

Sueño y pienso que vivo.

La almohada y el lecho, los muros y la ventana, dentro; las frondas y las nubes, el agua y las estrellas, fuera. Y, lo más vivo, el aire, como soplo ligero que anima o alivia un poco la quietud aburrida del mundo, desde la primera estrofa:

Va la brisa reciente
por el espacio esbelta
y en las hojas cantando
abre una primavera.

hasta la última:

Y el aire fresco vuelve
con la noche cercana,
su tersura olvidando
las ramas y las aguas.

En su edición definitiva no son más que veintitrés poemas: dos sonetos, diez décimas y once poemas en estrofas de versos heptasílabos, asonantados los pares (menos uno, en el centro del libro, escrito en octosílabos). Todos ellos están divididos en cuartetas regulares y todos tienen el mismo número de estrofas: cinco. Por otra parte, todos ellos no son más que variaciones sobre el mismo tema:

Ninguna nube inútil,
ni la fuga de un pájaro,
estremece tu ardiente
resplandor azulado.

Así sobre la tierra
cantas y ríes, cielo,
como un impetuoso
y sagrado aleteo.

Desbordando en el aire
tantas luces altivas
aclaras felizmente
nuestra nada divina.

Y el acorde total
da al universo calma.
Árboles a la orilla
soñolienta del agua.

Sobre la tierra estoy;
déjame estar. Sonrío
a todo el orbe; extraño
no le soy porque vivo.

Ante todo, la música del verso; luego, por un lado, el lado del abandono, esos *árboles a la orilla / soñolienta del agua;* por otro lado, el lado del distanciamiento, ese cielo como *aleteo sagrado* o realidad supraterrestre, a punto de convertirse en aparición antropomórfica de un dios. Más que vivir, lo que hace Cernuda en esta poesía de primera hora —aunque lograda— es dejarse vivir, con un dejo de rebeldía suficiente:

Existo, bien lo sé,
porque le transparenta
el mundo a mis sentidos
su amorosa presencia.

Mas no quiero estos muros,
aire infiel a sí mismo,
ni esas ramas que cantan
en el aire dormido.

Quiero como horizonte
para mi muda gloria
tus brazos, que ciñendo
mi vida la deshojan.

Vivo un solo deseo,
un afán claro, unánime;
afán de amor y olvido...
Yo no sé si alguien cae.

Soy memoria de hombre;
luego, nada. Divinas,
la sombra y la luz siguen
con la tierra que gira.

A partir de la publicación de su primer libro, sus años juveniles de poeta no van a consistir más que en vivir ese *afán de amor y olvido. Perfil del aire* o *Primeras poesías* no es todavía un libro de poesía amorosa, como los que va a escribir más adelante; y, sin embargo, toda su poesía amorosa juvenil, posible e imposible, está ya, en simiente o en capullo, en este libro:

Levanta entre las hojas,
tú, mi aurora futura,
No dejes que me anegue
el sueño entre sus plumas.

El deseo de esta primera aurora, o como dice en otro poema, *placer primero,* se yergue sobre la conformidad del ensueño, pero no es más que un deseo vano:

En vano dichas busca
en el aire el deseo.

Todo esto quiere decir, por lo pronto, que en sus primeras poesías Luis Cernuda es ya un exiliado de antes de haber vivido:

La almohada no abre
los espacios risueños;
sólo dice, voz triste,
que alientan allá lejos.

Antes de pasar a los otros libros de Cernuda, no tengo más remedio que volver a citar a Guillén, porque la poesía de aquél, como la de éste, podemos estudiarla a través del comentario del propio poeta. Si Guillén nos ha dejado en *El argumento de la obra* su explicación personal, pero válida y objetiva, de *Cántico,* Cernuda, en su *Historial de un libro,* nos ha dejado también una valiosa interpretación subjetiva de *La realidad y el deseo.* En estas páginas autocríticas y autobiográficas —y en esto se diferencian de las de Guillén, que no lo son—, Cernuda nos confiesa que "ya entrado en edad madura, volviendo sobre mi niñez y adolescencia, percibí cómo todo en ellas me había preparado para la poesía y encaminado hacia ella." Y en seguida añade: "Y, como un poeta lo dijo: *el niño es el padre del hombre.*" Esta confesión suya coincide con la que ya nos había hecho en el primer poema en prosa de *Ocnos* (1942), titulado precisamente *La poesía:* "Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso. Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos." No es menester señalar la procedencia becqueriana de todas estas expresiones: algo alado y divino, aureola o nimbo trémulo, punto luminoso, poder mágico que consuela de la vida, flotar ante mis ojos. En el *Historial,* Cernuda insiste en que el primer contacto con la poesía lo tuvo leyendo las *Rimas* de Bécquer, en las que —añado yo, por mi parte— encontramos ya el cuarteto de versos heptasílabos asonantados que va a ser la estrofa dominante en sus *Primeras poesías:*

Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,
yo vivo con la vida
sin formas de la idea.

Estas *Primeras poesías* son un libro *melancólico*, según nos recuerda su autor después de citar la frase de Gide: *la melancolía no es sino fervor caído.* Sin embargo, *desde el punto de vista de la expresión*, es *libro de un poeta que sabía más o menos adónde iba.* ¿Sabía también Cernuda adónde iba al escribir su segundo libro, *Égloga, Elegía, Oda?* Yo creo que sí, porque si bien por un lado, el de la métrica, estos poemas no son más, según su autor, que *ejercicios sobre formas poéticas clásicas*, por otro, el de la invención misma del poema extenso y su sentido constructivo trascendente, van a hacer posible las *Invocaciones*, escritas pocos años más tarde, de vuelta de la experiencia superrealista. Aunque en el título no aparecen más que tres, los poemas de esta breve colección van a ser, en realidad, cuatro. A la *Égloga*, poema de naturaleza pura, publicado por primera vez al frente del primer número de la revista *Carmen*, y a la *Elegía* y la *Oda*, poemas amorosos en figuraciones objetivas, hay que añadir *Homenaje*, que se refiere al tema de la mortalidad del poeta y la inmortalidad de su obra, aplicado al caso concreto de Fray Luis de León. Este poema fue publicado en 1928, con motivo del IV Centenario del nacimiento de Fray Luis, en el número-homenaje que le dedicó la misma revista [43].

El *Homenaje* y la *Elegía* están escritos en cuartetos endecasílabos, en rima perfecta:

El tiempo, duramente acumulando
olvido hacia el cantor, no lo aniquila;
su voz más joven vive, late, oscila
con un dejo inmortal que va cantando.

La *Égloga* y la *Oda* están escritas en estancias a la italiana, iguales a las que incorporó para siempre a nuestra lengua Garcilaso:

Cuando la fuerza bella, la destreza
despliega en la amorosa empresa ingrata
el cuerpo; cuando trémulo suspira;
cuando en la sangre, oculta fortaleza,
el amor desbocado se desata,
el labio con afán ávido aspira
la gracia que respira
una forma indolente;
bajo su brazo siente
otro cuerpo de lánguida blancura
distendido, ofreciendo su ternura,
como cisne mortal entre el sombrío
verdor de la espesura,
que ama, canta y sucumbe en desvarío.

No cabe imitación de Garcilaso más perfecta y lograda en la calidad misma del lenguaje. En el *Historial* nos dice su autor: "Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la *Égloga*." Y también la *Oda*, a la que pertenecen los versos que acabo de citar. No cabe duda de que la posición inicial antivanguardista de la mayor parte de los poetas de la generación llega a su expresión más pura en estos poemas de Cernuda. Sin embargo, el poeta, impermeable a todos los planteamientos meramente verbales o imaginistas de vanguardia, no lo va a ser, como veremos en seguida, a la protesta existencial del superrealismo.

En septiembre de 1928, después de la muerte de la madre, sale Cernuda para siempre de Sevilla. "Estaba harto de mi ciudad nativa, y aún hoy, pasados treinta años, no siento deseo de volver a ella." Así escribe desde Méjico, en 1958. Después de breves estancias en Málaga —para conocer a los poetas de

Litoral— y en Madrid, pasa a Francia como lector de español en la Universidad de Toulouse. Hace una primera visita a París y al Museo del Louvre, y a su vuelta a Toulouse empieza a escribir los poemas de *Un río, un amor*. Los tres primeros, *Remordimiento en traje de noche, Quisiera estar solo en el sur* y *Sombras blancas*, los va a publicar en el número 8 —mayo 1929— de *Litoral*. Y en el número siguiente —y último de la revista— va a publicar su traducción de seis poemas de Paul Eluard, precedida por unas palabras en las que denuncia el verbalismo o ingeniosismo a ultranza de nuestra poesía, en la que, con la excepción de Garcilaso y de Bécquer, nunca ha habido verdadero romanticismo. "Amamos, o mejor, se ama demasiado la palabra para ser románticos; sólo interesan las palabras, no la poesía. Y si esta última necesita de aquéllas, esas palabras son ya ciertamente muy distintas, bien que como las otras, como todas las palabras, traicionen también." Para que no le traicionen las palabras acepta la paradójica libertad del automatismo superrealista. En su *Historial*, al llegar a sus lecturas de estos meses —porque todo va a ser cuestión de meses—, nos dice que "leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Bréton, de Eluard, de Crével, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz". Antes nos ha hablado ya de sus lecturas de Rimbaud y Lautreamont. Pero no se trata sólo de influencias externas, sino de que el nuevo clima de arranque coincide con la necesidad de expresar la rebeldía vital que lleva dentro. "Entreveía también que yo servía a algo que, en mi caso, no admitía se le diese devoción secundaria o compartida: la poesía". Servir a la poesía es pertenecer a ella y es, de rechazo, no pertenecer a una sociedad hostil y poco humana, en la que se vive como extraño. Éste es el primer motivo existencial para su adhesión al superrealismo como protesta. Sin embargo, debe confesar que "otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí; pero ahí prefiero no entrar ahora". Tampoco es menester que entremos nosotros, basta con que lo tengamos en cuenta. En el terreno de la obra, y no sólo de la vida, lo importante es que su conciencia de exiliado social, a través de ese motivo más hondo de desacuerdo, nace ya unida a su conciencia de exiliado poético. El demonio de *La gloria del poeta*, en las *Invocaciones*, es todavía el demonio de su peculiar pasión amorosa, pero el de la *Noche del hombre y su demonio*, en *Como quien espera el alba*, es ya el demonio de su radical condición de poeta. El poeta, como el soguero Ocnos, que ha dado título a su libro de poemas en prosa, no hace más que trenzar los juncos que se come su burro.

El acceso de Cernuda a su nueva forma poética va a ser algo gradual y sin ruptura violenta con lo anterior. Los tres primeros poemas del libro —que ya he citado—, y algún otro, están escritos todavía en estrofas regulares —cuartetos alejandrinos—, aunque sin rima. Al incorporarse a su nueva forma de expresión, Cernuda prescinde de la rima antes que de la estrofa:

Quizás mis lentos ojos no verán más el sur
de ligeros paisajes dormidos en el aire,
con cuerpos a la sombra de ramas como flores
o huyendo en un galope de caballos furiosos.

El título de este poema era el mismo que el de un disco de *jazz* que salió por aquellos días: *I want to be alone in the South*. El de otro de estos poemas, *Sombras blancas*, es el de la famosa película de Murnau que, también por aquellos días, vio en Toulouse:

Sólo esas sombras blancas, oh blancas, sí, tan blancas.
La luz también da sombras, pero sombras azules.

Se trata, hasta ahora, de un superrealismo personal bastante moderado. Su afición al cine despierta su interés por los Estados Unidos, y éste le hace dar a algunos de sus poemas nombres de la geografía de este país *(Nevada, Durango, Daytona)*. Otros poemas llevan título de novela policíaca o de novela del oeste *(El caso del pájaro asesinado, La canción del oeste)*. Este último empieza así (con un recuerdo para sus lecturas infantiles del Capitán Mayne Reid):

Jinete sin cabeza,
jinete como un niño buscando entre rastrojos
llaves recién cortadas,
víboras seductoras, desastres suntuosos,
navíos para tierra lentamente de carne,
de carne hasta morir igual que muere un hombre.

Este poema y algunos otros como *Nevada, Estoy cansado, Carne de mar, Como el viento, Duerme, muchacho,* confirman lo que el poeta nos dice en su *Historial:* "Creo que siempre ha sido constante en mis versos, aunque a intervalos, la aparición del poema-canción." Por eso, Oreste Macrí, en el prólogo de su *Antología,* cree que Cernuda es un poeta arábigo-andaluz, mientras Bodini, después de decirnos que su experiencia superrealista sólo duró tres años, añade: "Mientras en los demás poetas hemos visto cómo la escritura automática termina por romper necesariamente los esquemas métricos y melódicos, esto no sucede en Cernuda, cuya condición melódica conserva casi inmutables las formas de su destrucción, dibujando una parábola poética en la que, bajo este aspecto, no hay la menor fractura ni respecto a su obra anterior ni a la posterior." Bodini cree que esto sucede porque, de los dos polos entre los que se mueve su poesía —realidad y deseo—, éste permanece fijo y aquél es el único que cambia [44].

Yo creo que el pensamiento —o escritura— automático es mínimo en la obra de Cernuda, aunque proceda de su desconfianza en la palabra. Hoy día, muchos críticos y lectores jóvenes buscan sobre todo en esta poesía el contenido social. En el poema titulado *¿Son todos felices?* hay una estrofa que, traducida al italiano, cita Bodini como muestra de preocupación social:

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
abajo todo, todo, excepto la derrota,
derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
de una cabeza abierta en dos a través de soledades,
sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.

A pesar de su título, no se trata de un libro de exaltación amorosa, sino más bien de *derrota hasta los dientes* y mundo visto a través de esa derrota. El poema *Carne de mar* empieza con este verso de encanto neorromántico:

Dentro de breves días será otoño en Virginia.

Y termina diciendo:

Ahora inútil pasar la mano sobre otoño.

Pero en la parte central hay una estrofa en que nos dice, hablando de sí mismo:

¿Qué dirá él, hecho piel de naufragio,
o dolor con la puerta cerrada,
dolor frente a dolor,
sin esperar amor tampoco?

En otro poema, *No intentemos el amor nunca,* nos habla del mar y de su vano intento de expresarse y salir de sí mismo:

Aquella noche el mar no tuvo sueño
...
Con una voz insomne decía cosas vagas...

El mar habla y canta con voz insomne hasta que se cansa de que no escucha nadie:

Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
adonde nadie
sabe nada de nadie.
Adonde acaba el mundo.

En este libro de transición, su doble conciencia de exiliado social y poético tiene, a su vez, dos dimensiones expresivas: una más demoníaca y retórica, y otra más nihilista y de palabras desnudas, en las que persiste, creo yo, su mejor acento. Y lo mismo va a pasar en el libro siguiente, *Los placeres prohibidos,* mucho más apasionado y dramático, más confesional y en carne viva. Un libro en el que nos revela sin disfraces su homosexualismo y que, sin embargo, no resulta cínico, como tantas páginas de Gide, sino más bien humanamente necesitado y angustiado, tal vez porque sigue habiendo en él *derrota hasta los dientes. Un río, un amor* es un libro que empezó a escribir en Francia y terminó a su vuelta en Madrid. *Los placeres prohibidos* está escrito por completo en Madrid. En la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936) no son más que dieciocho poemas. Después ha añadido ocho más, pero en prosa. En el primer poema: *Diré cómo nacisteis,* prevalece voluntariamente la mentira retórica superrealista: *torres de espanto, amenazadores barrotes, hiel descolorida, noche petrificada,* etc...; y *corazas infranqueables, soledades altivas, libertades memorables, coronas derribadas,* etc...; y *tinieblas en la lengua, leyes hediondas, ratas de paisajes derruidos,* etc., etc... Pero en otros poemas *(Qué ruido tan triste, Déjame esta voz, Tu pequeña figura, Te quiero)* vuelven el aire de canción y las palabras más verdaderas:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,
parece como el viento que se mece en otoño...

Al pasar al libro siguiente, *Donde habite el olvido* (1932-33), podemos prescindir del severo dictamen ético que su autor pronuncia contra él en el *Historial,* a más de veinte años de distancia —"su relectura me produce rubor y humillación"—, y recoger, en cambio, otras palabras suyas sobre su significación estética dentro de su obra. Cernuda nos dice que este libro significa el abandono de su adhesión al superrealismo. Y añade: "Éste había deparado ya su beneficio, sacando a luz lo que yacía en mi subconsciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio. Ya no tenía necesidad del superrealismo, y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética." Esta fórmula o receta repetida —lo más opuesto a toda forma única o criatura viva de arte— persiste, sin embargo, débilmente, en el nuevo libro. Pero lo que le va a orientar en él "hacia una nueva visión o expresión poética" es la relectura de las *Rimas* de Bécquer. El libro lleva por título un verso de la rima LXVI:

En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido
allí estará mi tumba.

Las rimas de Bécquer son en gran parte anecdóticas y sentimentales, pero su valor poético-espiritual no coincide, ni mucho menos, con su precio en el mercado de los sentimientos puestos en verso. *Todo necio,* nos dice Antonio

Machado, *confunde valor y precio.* No confundamos nosotros lo que en las *Rimas* es poesía, o forma permanente del espíritu —todo lo alada y ligera que se quiera, pero creada imaginativamente, y no sólo vivida—, con lo que no es más que desahogo pasajero del alma. También los poemas de Cernuda recogen la situación final de una experiencia amorosa, pero lo que *vale* en ellos es lo poemático mismo, es decir, la forma espiritual conseguida. En estos poemas, su palabra vegetal indolente se libera casi por completo de la retórica superrealista —que había dejado de ser una liberación— para volver a instalarse, ahora ya definitivamente, en lo que podríamos llamar su expresividad de origen. En realidad, nunca ha abandonado esta expresividad —y a ello he aludido cuando hablaba de su nihilismo de palabras desnudas—, pero, con la ayuda de la poesía de Bécquer, en estos poemas vuelve a recuperarla por completo y a crear plenamente desde ella. En este sentido, los dos mejores poemas del libro no están en él, sino en el siguiente: *El viento de septiembre entre los chopos* y *No es nada, es un suspiro.*

Donde habite el olvido lleva las fechas 1932-33; *Invocaciones a las gracias del mundo*, las de los dos años siguientes, 34 y 35. La actividad creadora del poeta no ha sufrido interrupción alguna, y, sin embargo, entre uno y otro libro, ha terminado una etapa de su poesía y ha empezado otra nueva, que va a durar hasta el final. Desgraciadamente, no va a durar a la misma altura siempre, aunque sí con la misma calidad expresiva. *Invocaciones, Las nubes* (1937-1940), *Como quien espera el alba* (1941-44), van a ser libros de plenitud creadora en poemas extensos y de planteamiento exigente, de acuerdo con lo que vengo llamando su distanciamiento en figuras. Estas figuras van a pertenecer a mundos muy distintos: la mitología clásica *(A las estatuas de los dioses, El águila, Urania,* etc.); la tradición cristiana evangélica *(Lázaro, La adoración de los Magos);* la historia política y la historia de la cultura *(Góngora, Quetzalcoatl, Magia de la obra viva, Silla del Rey, El César, Águila y rosa, Mozart, Retrato de poeta,* etc...); y, por último, el destino personal del poeta *(La gloria del poeta, La visita de Dios, Noche del hombre y su demonio).* En seguida veremos a qué libros pertenecen todos y cada uno de estos poemas grandes con los que Cernuda quiere llegar al mismo nivel de los más altos poetas europeos de otros siglos: los líricos griegos y los ingleses, Hölderlin o Leopardi. En los dos libros siguientes, *Vivir sin estar viviendo* (1944-49) y *Con las horas contadas* (1950-56), pierde tal vez vigor su exigencia de planteamiento y se entrega a una palabra más fácil y repetida. En su último libro, *Desolación de la quimera* (1956-62), nos deja su voz más amarga y sin salida.

Hay que tener en cuenta que, para un exiliado español del tipo de Luis Cernuda, es decir, apartado de la política activa, los primeros años de destierro —mientras duraban aún la guerra civil española, primero, y la guerra mundial, después— eran años de posible esperanza o, para decirlo con el título del libro que escribía entonces, años de *como quien espera el alba.* Pero, cuando la victoria del 45 no produce en su patria el cambio político esperado, ni hace posible su vuelta a ella, los años se le convierten en destierro temporal indefinido, sin la menor esperanza —o alba— posible. En estos años de declinación corporal hacia la vejez e instalación definitiva en su condición de exiliado político sin salida es cuando escribe *Vivir sin estar viviendo, Con las horas contadas, Desolación de la quimera,* títulos en los que crece la manifestación de su desánimo. Por eso todos estos libros poseen, más allá de su valor poético desigual, tan hondo interés humano.

En las *Invocaciones*, la voz poética de Cernuda ha llegado a plenitud creadora antes del año 36. No son más que diez poemas, y, además, de procedencia y factura muy distintas. Ya he citado dos de ellos, de procedencia y factura

becquerianas: *El viento de septiembre entre los chopos* y *No es nada, es un suspiro.* La pasión amorosa, en su doble forma de exaltación inicial ante la criatura joven y bella, y desengaño final, ocupa todavía por entero cuatro de ellos: *A un muchacho andaluz, Por unos tulipanes amarillos, Dans ma péniche* y *El joven marino.* Estoy de acuerdo con Cernuda cuando nos dice que *El joven marino* no es uno de sus mejores poemas; en cambio, creo que sí lo es *Por unos tulipanes amarillos,* desde su exaltación inicial en forma de aroma o *pétalo voluptuoso,* hasta el sombrío desengaño final, *entre los mirtos misteriosos / que sustentan la tierra con su alimento de sombras,* pasando por el instante supremo de cumplimiento amoroso:

Por un aletear de labio a labio
sellé el pacto, unidos el cielo con la tierra,
y entonces la vida abrió los ojos sin malicia,
con absorta delicadeza, como un niño reciente.

El poema *Dans ma péniche (En mi chalana,* o barcaza fluvial con vivienda propia) empieza con este verso: *Quiero vivir cuando el amor muere,* porque cuando muere el amor es cuando brota otra vez, *oscura y cruel,* la libertad del deseo. En las primeras estrofas se dirige a los *pobres amantes,* representantes de la vulgaridad del sentimiento, y en la última a los *jóvenes sátiros,* representantes del impulso vital inmediato, que danzan alegres mientras el amante llora su amor terminado.

Dans ma péniche es ya un poema de aislamiento social, pero lo es todavía más el segundo de la colección, titulado *Soliloquio del farero.* En este poema, el poeta es el farero que vive apartado de los hombres, pero sigue a su servicio encendiendo todas las noches el faro que les alumbra y advierte. La soledad es el refugio activo del poeta, y encender el faro su misión religiosa. Una vez instalado en ambos, refugio y misión, va a hacer repaso general de toda su vida y, salvo el momento de niñez, en que *vislumbraba* sus *auroras futuras* —esas auroras *naturales, libres* y *fieles,*

a semejanza mía,
a semejanza tuya, soledad—,

la encuentra equivocada e injusta. La soledad y el mar le devuelven a su verdad, donde, lejos de los hombres y en comunión sagrada con la naturaleza, puede seguir amándolos.

He utilizado ya la palabra: sagrada. Como indicaba en mi *Introducción,* en las *Invocaciones* aparece "la emoción pagana religiosa dándole trascendencia al impulso erótico elemental". Esta emoción aparece ya en el *Soliloquio,* pero sobre todo en los dos poemas finales. En su *Historial,* Cernuda nos confiesa: "Más que mediada ya la colección, antes de componer el *Himno a la tristeza,* comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias como poeta." Comentando este decisivo encuentro Cernuda-Hölderlin —recordemos los anteriores: Cernuda-Garcilaso, o Cernuda-Eluard, o Cernuda-Bécquer— he escrito en mi *Introducción:* "Estamos en el año 35. Al final de este año, en el mes de noviembre, aparecen en *Cruz y raya* los poemas de Hölderlin traducidos por Cernuda en colaboración con el poeta alemán Hans Gebser. Y en las palabras de introducción escritas por él encuentro afirmaciones que se pueden aplicar a la actitud humana desde la que han sido inventadas y realizadas sus *Invocaciones:* "Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal." Sus propios impulsos eróticos —el joven ma-

rino, el demonio de *La gloria del poeta*— tampoco han sido hasta ahora ajenos a la tierra, y la primera trascendencia religiosa que aparece en su poesía se la debe a Hölderlin, pero no va a ser más que *pálida nostalgia* por los cuerpos de los bellos dioses paganos desaparecidos para siempre, aunque nos quedan sus estatuas rotas y vencidas:

Hermosas y vencidas soñáis,
vueltos los ciegos ojos hacia el cielo...

Amor imposible hacia los dioses imposibles de una religión imposible. No cabe mayor distanciamiento de la realidad. El poeta, *en la noche otoñal,* sueña con el *trono de oro* de unos dioses que están *lejos de los hombres,* en la *altura impenetrable.* El poeta, *bajo el blanco embeleso lunático,* se acerca a estos dioses precisamente porque son unos dioses olvidados en los que no cree ya nadie.

En el *Himno a la tristeza,* su vida desengañada oye

ligeramente resbalar las pisadas
de los días juveniles que se alejan.

El poeta, *como un dios aburrido,* ha poblado la soledad de seres a su imagen y los ha amado, pero esos seres han vuelto a dejarle solo y aislado en su cuerpo:

Olvidándome voy en este vago cuerpo...

Los dioses también olvidan a veces a los hombres, pero la tristeza no los olvida nunca, y menos que a ningún otro, a los poetas, que sin ella, *amante y madre eterna,* no tendrían fuerzas para levantar la mirada y crear algo bello.

El primer poema de *Las nubes, Noche de luna,* pertenece al mismo aliento de religiosidad pagana negativa que las dos últimas *Invocaciones.* "En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la ciudad universitaria, en Madrid, leía a Leopardi", nos cuenta en el *Historial.* Y añade: "El tono de mis versos se hacía quizá menos ditirámbico y su extensión iba reduciéndose, usando de preferencia una combinación básica de versos endecasílabos y heptasílabos." Seguramente durante esas noches escribió este poema mágico y desolado a la luna, que termina con el calco de un verso famoso de Leopardi: *Y la pura belleza tranquila de la nada.* Los poemas del libro —31 en total— podemos dividirlos en cuatro grupos distintos. En primer lugar, tenemos los que prolongan las *Invocaciones* y siguen hablando, con emoción religiosa, de la belleza antigua. No son más que dos, el que ya he citado y el titulado *Resaca en Sansueña,* donde nos habla una vez más de la costa del sur y de los cuerpos hermosos naturales que la habitan. Pero en el fondo de las aguas yace la estatua de un dios —al que adoraban en edades remotas como *forma del día*—, esperando no sólo su rescate material, sino la restauración de su culto. Un segundo grupo de poemas, elegíacos y mágicos, está dedicado a España, a cuya *esencia misteriosa* se siente íntimamente unido el poeta. Y de este grupo, bastante numeroso, podemos pasar al de los nuevos poemas religiosos de inspiración cristiana. Por último, hay otro grupo de poemas más breves donde la *tristeza del recuerdo* —así se titula uno de ellos— se apoya en la intimidad con la naturaleza o, más concretamente y a la manera inglesa, con el paisaje.

Los poemas inspirados en nuestra guerra civil están presididos por el que dedica a la muerte de García Lorca, *A un poeta muerto.* Debe ser uno de los primeros que se escribieron en aquellos días y en él persiste aún el tono de las *Invocaciones.* Según Cernuda, a Lorca le mataron porque era

verdor en nuestra tierra árida
y azul en nuestro oscuro aire.

Es triste sino nacer poeta en una tierra como España, es decir, en una sociedad como la española, donde no hay más que *insulto, mofa* o *recelo* para todo aquel que sepa iluminar las palabras *con el oculto fuego originario.* El poeta pasa por la vida impulsado por un *viento demoníaco* y por eso su destino nos habla

de alguna mente creadora inmensa
que concibe al poeta cual lengua de su gloria.

Otro de los poemas de tema español se llama *A Larra, con unas violetas,* y está escrito con motivo del primer centenario de su muerte, que cae en plena guerra civil. Si en este poema a Larra España es *nuestra gran madrastra,* en la primera *Elegía española* la llama madre: *Háblame, madre,* y en seguida precisa, con amor filial,

que ninguna mujer lo fue de nadie
como tú lo eres mía.

Remota y enigmática, hay una *esencia misteriosa de nuestra raza,* a la que llama madre, y que es al mismo tiempo el pasado y *la aurora que aún no alumbra nuestros campos.* Por encima de todos los odios perdurables entre sus hijos vivos y muertos, España, en este poema, es una realidad mágica y una diosa. La segunda *Elegía española,* escrita ya fuera de España. tiene un acento más esperanzado. La patria perdida es una realidad geográfica e histórica, y sólo desea volver a ella:

Deja tu aire ir sobre mi frente,
tu luz sobre mi pecho hasta la muerte,
única gloria cierta que aún deseo.

Poco a poco, con el paso de los años en tierra ajena, este deseo se va a apagar en él. Antes de esta segunda elegía ha escrito ya *Soñando con la muerte* —única realidad en la que cree— y *Lamento y esperanza.* Después de ella va a seguir escribiendo otros poemas elegíacos a los que incorpora circunstancias concretas de su situación de desterrado: *Niño muerto, Impresión de destierro, Un español habla de su tierra.* En cambio, el poema que cierra el libro. *El ruiseñor sobre la piedra,* es un canto de vida y alegría por el Monasterio de El Escorial.

En estos poemas ha brotado lo que podemos llamar su intimidad poética, triste y metafísica, con España. En otros pocos del mismo libro brota su intimidad con Dios. Una intimidad demasiado humana y desamparada. Pero no se trata, ahora ya, de ningún dios antiguo corporal, que personifique la belleza elemental de la naturaleza, sino del Dios Cristiano del espíritu. Los poemas en los que ha llegado a estar más cerca de este Dios se llaman: *La visita de Dios, Atardecer en la Catedral* y *Cordura.* En el primero, el poeta, pasada la mitad de su vida y convertido su amor de *los días esbeltos* en pálidos recuerdos, espera

Unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha...

Su posibilidad de futuro ha muerto. Son muchos los que sufren y callan, porque les falta el *ocio* para poder recibir la visita de Dios. Ahora, en su nueva profunda soledad de quien no tiene nada entre sus brazos, comprende que su sed, incluso su amor humano, era ese Dios, y se pregunta:

¿Se alza al fin ante mí la nube que oculta tu presencia?

De momento, le bastaría con esa nube. En este poema sigue solo y aislado ante la posible presencia de Dios; en los otros dos se siente unido con los demás:

Llanto escondido moja el alma
sintiendo la presencia de un poder misterioso
que el consuelo creara para el hombre...

Estos versos son de *Atardecer en la Catedral.* En *Cordura* crece la posibilidad de que el amor de Dios sea amor de caridad y comunión con los demás:

Por ese amor espero,
despierto en su regazo,
hallar un alba pura
comunión con los hombres.

Además de intimidad con Dios vuelve a haber en estos poemas intimidad con el paisaje. En otros dos, *Lázaro* y *La adoración de los Magos,* Cernuda trata también con su acento íntimo peculiar estos dos grandes temas evangélicos. El primero es otro soliloquio puesto en boca del mismo Lázaro, cuando acaba de resucitar. En el segundo nos acercamos a las figuras humanas de los magos, que no acaban de creer lo que han visto.

Su intimidad con el paisaje crece en otros poemas más breves, en los que acusa la influencia de la lírica inglesa del XIX. El *Scherzo para un elfo* es ya poema con paisaje inglés, incluso shakespeariano, al fondo, mientras *La fuente* es un recuerdo de Versalles y de su paso por Francia, y *Jardín antiguo,* recuerdo, casi machadiano, de Sevilla. Hacia el final del libro, y en algunos de sus mejores poemas *(Cementerio en la ciudad, Gaviotas en los parques, Violetas, Pájaro muerto),* el paisaje inglés ha quedado definitivamente incorporado a su poesía.

En el libro siguiente, *Como quien espera el alba,* escrito antes del año 45, va a renacer, por un lado, su conciencia de exiliado social, y por otro, su conciencia de exiliado poético, que ya habían hecho una primera aparición conjunta en las *Invocaciones,* pero en *Las nubes* habían desaparecido casi por completo, para dejar paso a su nueva condición de exiliado político. Por otra parte, la trascendencia religiosa pagana y estetizante de algunos poemas de las *Invocaciones* se ha convertido en otros de *Las nubes,* como acabamos de ver, en trascendencia religiosa cristiana. En este sentido, yo creo que *Las nubes* es el libro donde llega a posiciones espirituales más avanzadas, mientras en *Como quien espera el alba,* sin abandonar del todo dichas posiciones, se repliega otra vez sobre sí mismo. En primer lugar, se repliega sobre su vida pasada y sobre el recuerdo de su *tierra nativa,* en el poema así titulado y en *Primavera vieja* y *Hacia la tierra.* Los dos primeros están escritos en holgados cuartetos de versos endecasílabos blancos, donde de vez en cuando hace su aparición algún alejandrino. El último vuelve a sonar a *Perfil del aire,* porque vuelve a estar escrito en cuartetos de versos heptasílabos asonantados. En la *Elegía anticipada* sueña, a la manera becqueriana, pero en verso, con el cementerio de la costa andaluza del sur, donde le gustaría estar enterrado:

Por la costa del sur, sobre una roca
alta junto a la mar, el cementerio
aquel descansa en codiciable olvido,
y el agua arrulla el sueño del pasado...

Este *sueño del pasado* consiste para él en que su *vida allí tuvo su cima,* y allí, *donde el amor fue suyo un día,* le gustaría estar en la muerte para siempre. En otros poemas *(El indolente, Otros tulipanes amarillos, Amando en el tiempo)* también se repliega sobre el recuerdo de su pasión amorosa juvenil.

Pero los poemas más característicos de este libro son aquellos otros en los que se repliega sobre su desengaño radical de poeta. En *La familia* —recordemos el poema de Alberti del mismo título, escrito ya desde su ideología mar-

xista—, Cernuda evoca la velada o cena familiar, presidida por el *padre adusto,* con el círculo de luz de la lámpara sobre el mantel, *solemne / como paño de altar.* Es un poema mágico, pero escrito con su mejor palabra cercana a las cosas. Los padres le dieron tal vez todo, menos su esencia, ¿divina o demoníaca?, de poeta:

Pero algo más había agazapado
dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
que no te dieron ellos, y eso eres.

Es un poema lúcido y despiadado de despego absoluto, porque el *padre taciturno* no llegó a conocerle, y la *madre melancólica* no llegó a comprenderle.

En otro poema, *A un poeta futuro,* empieza confesando que no conoce a los hombres, que son como los ríos atareados. Hay una disparidad radical entre las vidas de estos hombres y la vida del poeta, porque la promesa de la fuente *sólo la cumple el mar.* Sin embargo, a los hombres

muertos en la leyenda les comprendo
mejor.

Por eso, aunque hoy día esté alejado de ellos y no sea nada para ellos en su palabra de poeta, presiente que para el poeta joven del futuro podrá ser algo valioso su poesía, lo mismo que para él ha sido tan valiosa la de otros poetas del pasado menospreciados por sus contemporáneos.

En la *Apologia pro vita sua* se dirige primero a los amantes de su pasado juvenil, para perdonarles, y después a los amigos de un pasado más inmediato y del presente, para darles la razón y afirmar que a su cuerpo impenitente, que sólo se arrepiente de los pecados que no ha cometido,

puede la gracia sellarlo todavía con un beso.

La gracia, a través del sacramento cristiano de la extremaunción, puede salvar la realidad misma del cuerpo y sus sentidos, pero también implora la salvación de su alma:

No destruyas mi alma, oh Dios, si es obra de tus manos,
sálvala con tu amor.

En *Aplauso humano,* el poeta se refiere a todos los que le condenan por haber permanecido *fiel a sí mismo y a unos pocos,* y duda de si ha hecho bien en escribir y publicar sus versos, en vez de guardar para sí solo *la verdad del alma.* El sarcasmo debe sonar en los oídos orgullosos del poeta como forma amarga del elogio. *Noche del hombre y su demonio* es un largo poema dialogado entre estos dos personajes en los que se desdobla el poeta. El hombre duerme, olvidado de todo, *aprendiendo a morir,* y el demonio le despierta, diciéndole:

Vive la madrugada. Cobra tu señorío.
Percibe la existencia en dolor puro.

El hombre se queja del despertar de su conciencia. El demonio le recuerda que el poeta no es más que su palabra, y ésta, su mayor enemigo, que le hace que se olvide de estar vivo. ¿Quién sino tú, replica el poeta, ha puesto en mí esta locura? Es verdad que he preferido crear con la imaginación a vivir, pero

mi voz no escuchada o apenas escuchada
ha de sonar aun cuando yo muera,
sola, como el viento en los juncos sobre el agua.

Pero el demonio no le deja que se haga ilusiones: nadie escucha la voz ajena, si es pura; sólo se escucha a los histriones. El poeta comprende, por

un lado, la profundidad de su engaño, y por otro, que se trata de un *engaño inocente*, que a nadie *arruinaba*, salvo a sí mismo.

En su *Historial*, Cernuda nos dice que ya en Glasgow "había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura, quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de *Como quien espera el alba*". También nos dice que ésta "es quizás una de las colecciones de mis versos donde más cosas hay que prefiero". El libro es muy rico y variado de contenido. En algunos poemas persiste la figuración mitológica pagana, como en *El águila*, versión muy subjetiva del rapto de Ganimedes, o en las dos elegías tituladas *Urania* y *Las ruinas*. En la primera vuelve el acento leopardiano, y en la otra hay una voluntaria coincidencia con Rodrigo Caro y su *Canción a las ruinas de Itálica:*

En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas
conmemoran aún relieves delicados
muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima.

Antes de haber pisado por primera vez tierra mejicana, Cernuda se siente atraído por ella y compone el vasto poema titulado *Quetzalcoatl*, puesto en boca de un anónimo aventurero extremeño, compañero de combates y de conquistas de Cortés. Y, de acuerdo con su agudizada nostalgia andaluza, escribe el titulado *Góngora*, en el que, como decía en mi *Introducción*, "se evoca la figura del gran poeta cordobés, envejecido y tal vez derrotado, pero siempre indomable". Por último, la intimidad con el paisaje a través del contacto continuado con la lírica inglesa, "sin cuya lectura y estudio, nos dice en el *Historial*, mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa", llega a algunos de los mejores aciertos del libro en los poemas titulados *Río vespertino, El cementerio* y *Vereda del cuco*, en los que su palabra más contemplativa y filosófica también se repliega sobre sí misma.

Los dos libros siguientes, *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas*, están escritos a lo largo de más de doce años, de 1944 a 1956. Durante estos años, el poeta cambia de residencia con alguna frecuencia, pasando de Escocia (Glasgow) a Inglaterra (Cambridge primero, y después Londres), de Inglaterra a Estados Unidos (Mount Hoyloke College) y de Estados Unidos a Méjico. Varios poemas, como *La partida, Las islas, Nocturno yanqui*, recogen estos viajes y experiencias. Desde el punto de vista formal y expresivo, los nuevos libros son continuación de los anteriores, pero dentro del poema se independizan cada vez más el verso y la frase, el ritmo métrico y el gramatical, y su lenguaje se aproxima cada vez más a la prosa. También el puro acento lírico se apoya cada vez más en lo narrativo. Esto sucede, sobre todo, en los poemas extensos de tema histórico-cultural distanciado. Citaré, una vez más, el *Historial*: "Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática histórica o legendaría (como en *Lázaro, Quetzalcoatl, Silla del Rey, El César)* para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente." *El César* es un largo poema sobre el emperador Tiberio en su isla de Capri, viejo ya para el placer. En *Silla del Rey* vuelve a aparecer El Escorial, ahora durante su construcción. El poema está puesto en boca de Felipe II, mientras *El águila y la rosa* nos acerca a los días y las horas —incluso la noche de bodas— del matrimonio del joven Felipe con la reina María Tudor de Inglaterra. Felipe II es una de las figuras históricas españolas más odiadas por los ingleses, y esta circunstancia ha influido favorablemente en la atención que le presta Cernuda. Otros poemas se inspiran en temas de las artes plásticas,

como *Escultura inacabada,* de Miguel Ángel, o *Retrato de poeta,* que es el de Paravicino, pintado por el Greco, mientras en su último libro, *Desolación de la quimera,* nos habla de la música de Mozart, en el poema titulado así, y de la de Wagner, en el titulado *Luis de Baviera escucha "Lohengrin".*

Vivir sin estar viviendo empieza con *Cuatro poemas a una sombra; Con las horas contadas* termina con dieciséis *Poemas para un cuerpo.* Los poemas a una sombra se refieren a una experiencia juvenil del pasado; los otros, a una experiencia mejicana reciente. Por eso, en los primeros hay la suficiente distancia entre pasión amorosa vivida y forma poética creada, que falta en los segundos. "No siempre he sabido, confiesa el poeta, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea."

En *Desolación de la quimera,* libro final, el poeta que crea nos deja poemas tan logrados como *Niño tras un cristal,* o la segunda parte del *Díptico español,* dedicada a Galdós y a los principales personajes creados por él. El hombre que sufre sigue escribiendo poesía amarga del recuerdo, en poemas como los dos que cierran el libro: *1936* y *A sus paisanos,* a los que les dice, entre otras cosas:

¿Quise de mí dejar memoria? Perdón por ello pido[45]

III. LA PROSA Y EL ENSAYO

El poema en prosa

La generación del 27 es sobre todo una generación de grandes poetas líricos. Algunos de ellos, como veremos en seguida, han llegado a ser también grandes ensayistas o poetas dramáticos, aunque ninguno haya llegado a ser gran novelista. El arte narrativo desciende en la generación a su nivel más bajo, tal vez porque la exigencia de planteamiento de la palabra lírica ha querido extenderse a terrenos que no le pertenecen, al menos en exclusiva. Hay épocas literarias en que la palabra narrativa invade la lírica, y otras en que sucede lo contrario. La palabra narrativa o novelística no puede tener ni la misma calidad intuitiva ni la misma vibración formal de espíritu que la palabra lírica. El único terreno que le pertenece por derecho propio a esta última palabra, además del poema en verso, es el poema en prosa. Por eso, la obra lírica en verso de casi todos los poetas de la generación se completa con su obra lírica en prosa.

Guillermo Díaz Plaja, en su libro *El poema en prosa en España (Estudio crítico y antología)*[46], empieza diciéndonos: "Denominamos *poema en prosa* toda entidad literaria que se propone alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso." Que es como si dijéramos: poema en prosa es el poema en verso escrito en prosa. Por otra parte, la amplitud y vaguedad de la expresión "toda entidad literaria" le lleva a Díaz Plaja a incluir en su antología muchas de esas "entidades" —incluso artículos de periódico— que no son, ni quieren ser, poemas en prosa, aunque tal vez sean "prosa poética" o, como dicen los italianos, "prosa de arte".

Luis Cernuda, en su ensayo sobre *Bécquer y el poema en prosa español,* escrito en 1959 e incorporado en 1965 al segundo tomo de *Poesía y Literatura,* nos dice por su parte que "el poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética". En último término, cree que es difícil determinar "cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético", y por

eso, "la intención del autor parece ser el único guía". Dentro de la obra en prosa de Bécquer distingue lo que es "poesía en prosa", al servicio de la narración, de lo que es "poema en prosa" propiamente dicho. "Es Gustavo Adolfo Bécquer quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus leyendas." Y un poco después añade: "Pero Bécquer no se propuso escribir como poesía en prosa todas sus leyendas; sólo en algunas enteramente y en otras parcialmente es donde quiso componer. unas veces poesía en prosa y otras poema en prosa." Según Cernuda, sólo son tres las leyendas que Bécquer "escribe enteramente a manera de poesía en prosa: *La Creación* (Poema indio), *El caudillo de las manos rojas* (Leyenda india) y *Creed en Dios* (Cantiga provenzal)". Y lo curioso es que las tres nos las ofrece como adaptaciones o traducciones de poemas escritos en otras lenguas, y que las tres, efectivamente, tienen un falso aire de poema traducido. En Francia había pasado lo mismo, desde las *Chansons Madécasses,* de Evariste de Parny, hasta las traducciones del falso Ossian, pasando por las de tantas baladas y leyendas escocesas o alemanas. En otras cuatro leyendas becquerianas *(La ajorca de oro, La corza blanca, El gnomo* y *Las hojas secas)* encuentra Cernuda "ensayos parciales de poemas en prosa".

Después de Bécquer han escrito poemas en prosa, cada uno a su manera, Baroja y Azorín, por un lado; Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, por otro. No los ha escrito, en cambio, Valle Inclán, creador de una prosa poética y narrativa tan poderosa. Tampoco los han escrito, cuando han escrito en prosa, Unamuno o Antonio Machado. Baroja está más cerca del *Gaspard de la nuit* y de Baudelaire; Azorín, de Jules Renard y de Barrés. También está influida por Barrés la lírica intelectual de Eugenio d'Ors, en su primer *Glosario* y en su *Bien Plantada,* escritos todavía en catalán. En la obra de Gabriel Miró —pero sobre todo en los tres libros de Sigüenza *(Del vivir, El libro de Sigüenza, Años y leguas)*— encontramos, como en la de Bécquer, la intención de escribir poesía en prosa al servicio de la narración, así como bastantes "ensayos parciales de poema en prosa".

Pero, aunque debía citar estos nombres para no partir de cero, no voy a estudiar lo que ha sido el poema en prosa en todos y cada uno de ellos, sino en los poetas del 27. Si el poema no es más que una forma de espíritu creada imaginativamente por la palabra, el poema en prosa es tan legítimo como el poema en verso. Los dos "climas de arranque" que hacen posible esta forma de espíritu en los poetas del 27 —o, para decirlo con las palabras de Baudelaire, "el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y matizada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones del ensueño y los sobresaltos de la conciencia"— van a ser, una vez más, el juanrramoniano y el superrealista [47].

El segundo libro que publica Salinas, entre *Presagios* (1923) y *Seguro azar* (1929), es un libro de relatos breves en prosa, titulado *Víspera del gozo* (1926). Oreste Macrí, de acuerdo con la tradición crítica novecentista de su país, cree que se trata de *prosa de arte narrativa.* En este sentido, *Víspera del gozo* es el precedente de sus dos libros narrativos posteriores *(La bomba increíble* (1950) y *El desnudo impecable* (1951), en el que la forma de arte prevalece, de acuerdo con los imperativos de la hora, sobre la intención narrativa.

Jorge Guillén, por su parte, antes de publicar *Cántico,* en 1928, ha escrito y publicado en revista muchos poemas en prosa —entre otros, la serie del viento, o *Ventoleras*—, nunca recogidos en libro. Muchos años después, en el primero y el último volumen de *Clamor, Maremagnum* (1957) y *A la altura de las circunstancias* (1963), va a incluir, como ya hemos visto, algunos poemas en prosa —diez en total, en cada libro— entre sus poemas en verso. El más

extenso se llama *La hermosa y los excéntricos,* y es, a su manera, un poema de inspiración bíblica confusa (Sodoma y Gomorra y Cantar de cantares) [48].

Ya hemos visto la importancia que tiene, no sólo en su momento, la obra poética de Larrea, a pesar de estar escrita casi en su totalidad en francés y de no haber sido recogida en libro. El único libro de Larrea publicado en Méjico, en 1934, es un libro de poemas en prosa: *Oscuro dominio.* Resulta curioso que las dos palabras que le dan título vuelvan a aparecer años más tarde, por separado, en los de otros dos libros de poesía en verso: *Oscura noticia* (1944), de Dámaso Alonso, y *En un vasto dominio* (1962), de Aleixandre. No creo que en ninguno de los dos casos la palabra haya sido tomada conscientemente del título de Larrea. En el primer poema de *Oscuro dominio,* titulado *Dulce vecino,* el poeta cree que

> *Es preciso hacer regresar el mundo a su primitiva informidad para vivir en él a capricho, dosificar de modo variable tiempo y espacio, sometiéndolos a diferentes presiones mentales sin más asesor que el propio sentimiento del ritmo, libertándonos de esa triste velocidad que nos hace llegar tarde a todas partes. Es preciso anular la muerte de tan sencilla manera, llegando a tiempo y no quedándose en el andén perdido aliento.*

Como en otros poemas suyos en verso, hay aquí un arte poética latente, que consiste en presentir el impulso poético no como un juego, sino como manifestación derivada del impulso vital. El tono despreocupado de elocuencia al revés no puede disfrazar del todo la angustia secreta:

> *En adelante, sólo a esa desnudez pertenecemos. Las alas siguen siéndonos contagiosas y casi siempre mortales. Ay del que, cuando cielos al hombro pasan ciertas inesperadas nubes por todo cuanto de ceniza se desprendió de sien y de nuestra administración de aliento, no tome su cabeza y la doble como una campanada; ay del que no se deje olvidar al margen del camino haciéndose lo dormido de un ejército para que vayan y vengan a su sabor y se aplaquen los tiempos y las cosas! ¡Ay del que no devuelva a la nada la imagen de sí mismo entonces cuando empieza a producirse el milagro! Por entre las junturas de los hemisferios un espacio aventurero empieza a brotar. A su luz, todo lo evidente se desploma y salda su sentido. Lo que ha sido ya no es, las grandes creencias se despeñan como policías suicidados. Las numerosas gentes que se encuentran unas a otras en el espanto, golpeando su mucho de perder de avecillas alocadas contra sus propias transparencias, se preguntan: ¿acaso la tierra, esta tierra nuestra tan sufrida hasta hoy, ha perdido el seso de repente?*

Este pasaje, de tanta actualidad, pertenece al poema *Diente con diente,* en el que las partes en prosa alternan con otras en verso. *Atienza* es un poema más narrativo, en el que recoge una visita que hizo a este viejo pueblo castellano en ruinas, seguramente en compañía de Gerardo Diego (recordemos los dos poemas de Diego, *Bodega* y *Azotea,* inspirados en Atienza). *Camino de carne* es un breve y delicado poema amoroso. Los otros poemas del libro se llaman: *Fervor, Color madre, Cavidad verbal, La planicie y su espejo.* Estos dos últimos tratan de la muerte: "*Sabía yo que ella se encontraba allí y que era mi lugar usurpado... Todas las palabras estaban asimismo allí, pero desprendidas de toda voluntad y sin significación. Uno de ellos decía: grasa, grasa, y lloraba a raudales. Yo anhelaba saber el contenido de esa palabra porque tenía celos de sus lágrimas y quería llorar más que él.*" También en estos poemas en prosa Larrea quiere realizarse plenamente como hombre, y no sólo como poeta.

Aleixandre, después de Larrea, es el poeta de la generación que más plenamente se realiza a sí mismo dentro de la forma superrealista. Ya hemos visto, al estudiar su poesía, la importancia decisiva que tiene su libro de poemas en prosa, *Pasión de la tierra,* publicado también en Méjico, en 1935, por la misma editorial *Alcancía* que publicó *Oscuro dominio.* Según Ricardo Gullón,

Pasión de la tierra es un libro de soledad fundamental, pero se trata de la soledad del poeta recluido en su imaginación, que empieza por descubrirse a sí misma dentro de una materia poética indiferenciada. Es el libro donde tiene lugar la ruptura violenta con su forma poética anterior, y el que hace posible la expansión y plenitud de su palabra en los libros siguientes de poesía en verso. Como veremos también en el caso de Alberti, en el de Aleixandre hay muy poca diferencia entre el verso irregular o versículo largo y la prosa. *Pasión de la tierra* no son más que veinticuatro poemas, divididos en cinco partes. En el prólogo a la segunda edición, Aleixandre nos explica con estas palabras lo que ha intentado poner en ellos:

> *Lo telúrico nutre al hombre, y la sangre lleva ciegos arrastres del envío profundo. La voz viene turbia, impura, del unificador pozo donde está el origen todavía indiscriminado. La pasión humana palpita en las paredes interiores de la carne, y el alma, con calidades vegetales, se siente agotada por el ventarrón, enraizada en el barro latente, bajo un cielo aplastado donde hay fulgores sanguíneos y a veces luces negras.*

También pertenecen a una forma poética superrealista los poemas en prosa de García Lorca, recogidos en sus *Obras completas* bajo el epígrafe *Narraciones.* Sólo en dos de ellos, *Santa Lucía y San Lázaro* e *Historia de este gallo,* un hilo argumental o narrativo más aparente va a correr paralelo a la dialéctica lírica interna o desarrollo intuitivo en imágenes. En otros tres: *Nadadora sumergida* (Pequeño homenaje a un cronista de salones), *Amantes asesinados por una perdiz* (Hommage a Guy de Maupassant) y el cuento para niños tontos *La gallina,* hay un gracioso juego paródico que se superpone a la libre intención poemática. Esta intención logra su expresión definitiva en las dos *Degollaciones,* inspiradas en pasajes evangélicos relacionados con la infancia y los primeros momentos de la vida pública de Jesús *(Degollación de los Inocentes* y *Degollación del Bautista),* y en el *Suicidio en Alejandría,* poema mucho menos logrado, a mi parecer, que también empieza con una cabeza cortada:

> *Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho se rompieron todos los cristales de la ciudad. "Será menester calmar a las rosas", dijo la anciana.*

Todos estos poemas, con la excepción de las dos *Degollaciones,* no son más que brillantes juegos de imaginación sin demasiada profundidad ni trascendencia. Pero en la *Degollación de los Inocentes,* escrita en los mismos años que *Poeta en Nueva York,* el poeta nos revela una vez más su acento trágico primitivo:

> *A las seis de la tarde ya no quedaban más que seis niños por degollar. Los relojes de arena seguían sangrando, pero ya estaban secas todas las heridas.*
>
> *Toda la sangre estaba ya cristalizada cuando comenzaron a surgir los faroles. Nunca será en el mundo otra noche igual. Noche de vidrios y manecitas heladas.*
>
> *Los senos se llenaban de leche inútil.*
>
> *La leche maternal y la luna sostuvieron la batalla contra la sangre triunfadora. Pero la sangre ya se había adueñado de los mármoles y allí clavaba sus últimas raíces enloquecidas.*

Estas dos *Degollaciones,* por el mundo mágico en que se mueven, podrían estar puestas en boca de los negros de Harlem o de La Habana. La de los Inocentes tiene exasperación de estilo periodístico; la del Bautista, plasticidad teatral. Hay en ella partes dialogadas por medio de puros ayes; partes, por así decirlo, corales, y partes explicativas, a manera de acotaciones escénicas: *El Bautista estaba de rodillas. El degollador era un hombre minúsculo. Pero el cuchillo era un cuchillo. Un cuchillo chispeante, un cuchillo de chispas con los dientes apretados.* A esta misma forma superrealista teatral pertenecen las

dos escenas sueltas o poemas dialogados *(Reina romana* y *Cuadro quinto)* que nos quedan de su drama *El público.*

En la obra de Alberti, la forma poética superrealista irrumpe en la tercera parte de su libro *Sobre los ángeles* y ocupa todo el siguiente, *Sermones y Moradas.* Desde el punto de vista métrico, el verso blanco irregular se alarga en versículo sin medida, y éste sigue también alargándose hasta convertirse en lo que he llamado "la frase elástica interminable". Pero no creo que en la intención de su autor ninguno de estos poemas —seis en total, en un conjunto de veinte— deje de estar escrito en verso. El versículo de Alberti tiene, a mi modo de ver, una doble procedencia: por un lado viene del Antiguo Testamento, es decir, de sus traducciones al castellano, y más concretamente de la lectura del profeta Isaías, y por otro, como ya indicaba al estudiar su poesía, de los *Cantos de Maldoror,* de Lautréamont. No sé hasta qué punto los seis poemas de *Sermones y Moradas,* escritos en largos versículos —es decir, los tres Sermones, las dos Moradas y la elegía a Villalón, *Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas*—, pueden ser considerados, en contra de la intención de su autor, como poemas en prosa. En todo caso, éste, el poema en prosa, no vuelve a aparecer en su poesía, con una sola excepción que he señalado ya: los que incluye en la primera parte del libro: *Poemas de Punta del Este* (1945-56), alternando con otros en verso. No son más que ocho: *Diario de un día,* en dos entregas; *Calles, barrios y casas, A buscar piñas, Un perro nuevo, Recuerdo de Portinari en La Gallarda, Venus interrumpida* y *Navidad,* y no pertenecen a su forma retórica superrealista, sino más bien proceden de la palabra en prosa de Juan Ramón Jiménez. *A buscar piñas* nos recuerda el tono hablado de voz y la transparencia de palabra natural andaluza que hay en *Platero y yo:*

> *A buscar piñas con Aitana, para encender la lumbre, verlas consumirse en la chimenea ahora que los días empiezan ya a ser fríos. El bosque, con el ventarrón de la otra tarde, se ha empedrado de ellas. Las hay grandes, secas, color ceniza de cigarro, abiertas ya y livianas como si el sol y el aire les hubieran arrebatado el peso; marrones, duras, apretadas, y verdes todavía, de un verde con barniz, que pega entre los dedos un aroma a aguarrás, a sala de restauración del Museo del Prado. Llevamos una colcha ligera, que tendemos en un claro del pinar, separándonos luego lentamente. entregados ya a la tarea de encontrarlas. Aitana, con sus ocho años, llena de líneas y colores su preciosa imaginación de pintora, desaparece totalmente entre los finos troncos de unos pinos más jóvenes, gritándome, feliz, a cada piña que va echando dentro del hoyo de su falda. Cuando pasa algún tiempo y ya sus gritos se distancian hasta no oírse, trayéndome el silencio la idea de estar solo, llamándola a silbidos o a voces voy, despacio, caminando en su busca. Olvidada, abstraída, de rodillas sobre la pinocha recién caída del otoño, descubro a Aitana contemplando el difícil castillo de piñas que ella se ha construido, coronado en su torre por una extraña flor del médano parecida a una orquídea.*

Antes, en su libro *Imagen primera de...* (1940-44), Alberti nos ha dejado en retratos y recuerdos de personas y de lugares muchos aciertos parciales de poesía en prosa.

La palabra en prosa de Cernuda pertenece también, como la de Alberti, a lo que he llamado "el clima de arranque juanrramoniano". La primera edición de *Ocnos* ha salido en Londres *(The Dolphin)* en 1942. La segunda, aumentada en quince poemas, sale en Madrid *(Ínsula)* en 1948. Y hay todavía una tercera edición, también aumentada, que yo no conozco, hecha en Xalapa, Méjico, por la Universidad Veracruzana, en 1963. En su primera edición, los poemas de *Ocnos* son treinta y uno, y todos ellos, con excepción de los tres últimos, se refieren a su niñez y adolescencia en Sevilla. Es un libro autobiográfico en poemas sueltos que a través de lo más accidental y pasajero nos revela lo más esencial y permanente. En la primera edición su contenido tiene una unidad poemática que pierde tal vez en las siguientes. Se trata del descubrimiento del

mundo en sus realidades sevillanas más concretas (las calles y sus pregones, la catedral y el río, las tiendas, los huertos y los jardines), y, al mismo tiempo, el descubrimiento de su más íntima vocación de poeta *(La poesía, El otoño, El poeta, El magnolio, La música...)*. Cernuda siempre ha sido poeta de voz callada y hacia adentro, pero en este libro en prosa lo es más que nunca:

> *De las hojas mojadas, de la tierra húmeda, brotaba entonces un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba, oscuro y penetrante, como la de un pétalo ajado de magnolia. Te parecía volver a una dulce costumbre desde lo extraño y distante. Y por la noche, ya en la cama, encogías tu cuerpo, sintiéndolo joven, ligero y puro, en torno de tu alma, fundido con ella, hecho alma también él mismo.*

Ésta es la estrofa final en prosa de *El otoño*, y esta otra la de *El magnolio:*

> *Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios.*

De toda la memoria sólo vale, como nos dice otro poeta sevillano, Antonio Machado, *el don preclaro de evocar los sueños.* Los poemas de *Ocnos* son evocaciones de sueños juveniles, y por eso tienen dentro tanta realidad vivida.

En otro libro posterior de Cernuda, *Variaciones sobre tema mejicano* (1952), el poema en prosa y el ensayo se completan y unifican en una nueva forma de arte. Lo que hay de poema en prosa en este libro es lo que sigue habiendo en él de descubrimiento del mundo, ahora ya realidades concretas mejicanas de sus cuarenta y cinco años, en vez de sevillanas de los quince. Y lo que hay de ensayo es lo que tiene de meditación española sobre esas realidades. Cernuda, después de tantos años de residir en tierras anglosajonas, vuelve a descubrir a España en Méjico. Y su libro no es más que el testimonio cálido y sincero de ese descubrimiento. Cernuda nos habla de *lo nuestro,* primero a través de la miseria, y después a través de la vida misma: *Aquella tierra estaba viva. Entonces comprendiste todo el valor de esa palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que estabas vivo.* Pero en seguida se pregunta: *¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria?* No le toca a él resolver esta incompatibilidad, pero no es dudoso hacia dónde se inclina su simpatía. Y termina diciendo: *Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan entrañablemente viva.* Este libro es uno de los más valiosos de su autor, y de los que más pueden interesar al lector español. Desgraciadamente, en su limitada edición mejicana permanece prácticamente inaccesible para este lector.

Como ya he señalado al estudiar su poesía, Cernuda incorpora a la segunda edición de *Los placeres prohibidos* ocho breves poemas en prosa, escritos dentro de la forma superrealista a la que el libro pertenece. Por su brevedad, voy a citar entero uno de ellos, *Esperaba solo:*

> *Esperaba algo, no sabía qué. Esperaba al anochecer, los sábados.*
> *Unos me daban limosna, otros me miraban, otros pasaban de largo sin verme.*
> *Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Pasó un adolescente que, sin mirar, la rozó con su sombra. Yo tenía la mano tendida.*
> *Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro.*
> *Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre.*

Otros poetas de la generación han escrito y publicado poemas en prosa.

Unas veces en revista, como Gerardo Diego en *Litoral,* o Rafael Porlán en *Mediodía,* sin recogerlos después en libro. Otras veces en libro, como Pérez Clotet en *Bajo la voz amiga* (1949), o Joaquín Romero Murube en *Sombra apasionada* (1929), *Sevilla en los labios* (1938) y *Los cielos que perdimos* (1964), que lleva esta dedicatoria final, en forma de lápida:

A la luz,
a la sonora belleza;
—a la palma, al geranio, al junquillo de olor—
a la celeste intimidad cristalina
de tantos patios desaparecidos
de Sevilla...
por cuyos cielos perdidos,
como alma en pena,
vaga el espíritu que atribula
algunas páginas de este libro.

También debo citar el nombre de José María Hinojosa, que, dentro de su forma superrealista superficial, publica en 1928 *La flor de California,* colección de varios relatos poemáticos, a los que añade unos curiosos *Textos oníricos,* de escritura automática [49].

La prosa narrativa

Son muy pocos los libros de prosa narrativa que han escrito los poetas del 27, y, desde luego, no hay entre ellos ninguna novela propiamente dicha. Se trata, por un lado, de relatos o narraciones breves, y, por otro, de prosa autobiográfica. Entre todos apenas llegan a la media docena: *La bomba increíble* y *El desnudo impecable,* de Salinas; *Tres narraciones,* de Cernuda; tres relatos de guerra, incluidos en la primera edición de *La Arboleda Perdida,* y esta misma autobiografía en su edición definitiva, de Alberti; *Los encuentros,* de Aleixandre.

Los dos libros de Salinas aparecen en 1950 y 51, es decir, el segundo, pocos meses antes de su muerte. El de Cernuda es un poco anterior, de 1948. La primera edición de *La Arboleda Perdida* es de 1942, y la segunda y definitiva, por ahora, de 1959. El libro de Aleixandre es de 1958. Todos estos libros, con excepción del de Aleixandre, han sido editados fuera de España, en Méjico o Buenos Aires, y resultan de difícil adquisición para el lector español.

Hablando de *La bomba increíble* nos dice, en 1951, Dámaso Alonso: "¿Quién que sea hombre no sentirá espanto ante los progresos científicos de tipo destructor y el duro desprecio del ser humano (de la pobre criatura humana, tan indefensa, tan tierna) que caracteriza a la sociedad contemporánea? Este sentimiento es ya preocupación constante de Salinas, y hace algunos años dio origen a su poema *Cero,* publicado en 1948 en los *Estados Unidos* (en un volumen con texto español y traducción por una ilustre y entusiasta cultivadora de nuestra poesía, Eleanor L. Turnbull). De la misma fuente en donde brotó este poema de honda emoción trágica ha nacido ahora esta novela, esta sátira que casi nunca abandona la suave sonrisa *(suaviter in modo, fortiter in re).* Tremendo problema éste, ya encrespado tantas veces ante nuestros ojos que han cumplido ahora el medio siglo: ¿paz y guerra son sólo formas biológicas de la humanidad? ¿La humanidad viviría sólo por esa horrible dialéctica?".

Al poema *Cero,* que cita Dámaso Alonso como antecedente de *La bomba increíble,* podemos añadir el drama *Caín, o una gloria científica,* escrito seguramente con anterioridad a la novela, aunque no sepamos exactamente la fecha. La historia o argumento que hay en *La bomba increíble* pertenece por un lado

a la ciencia-ficción, y por otro, como señala Alonso, a la sátira; es decir, por un lado, a una de las formas más recientes de la novelística mundial, y por otro a una de las más viejas. La bomba que da título al libro es todo lo contrario de una máquina —en un país que no vive más que *de* y *para* la máquina—, y por eso representa la única posibilidad de que vuelvan a existir, aunque a través del sufrimiento, el amor y la ternura.

El otro libro narrativo de Salinas, *El desnudo impecable*, son cinco relatos o novelas cortas, y lleva el título de una de ellas. Las otras se llaman: *El desayuno, La gloria y la niebla, Los inocentes* y *El autor novel*. En todos ellos interviene, como ingrediente decisivo para el cumplimiento del destino humano, la fatalidad, a la que, de acuerdo con el título de uno de sus libros de poesía, podríamos llamar *seguro azar*. Se trata de pequeñas ironías de la vida, como las de Tomás Hardy, aunque no broten de una actitud pesimista tan radical. En *El desayuno* nos describe con acierto irónico el pequeño ambiente, que tan bien conoce, de un "campus" o residencia universitaria anglosajona. La acción propiamente dicha del relato, brotada de la curiosidad de su pasivo protagonista —un profesor visitante—, consiste en contarnos las muertes azarosas y violentas de los maridos de tres viejas profesoras que se reúnen todas las mañanas a desayunarse en la misma mesa, sin que haya ninguna amistad entre ellas, y sin que ninguna de ellas esté enterada de la tragedia conyugal de las otras.

La gloria y la niebla es un idilio entre una chica norteamericana rica y soltera, que va a cumplir treinta años, y el guía español, algo más joven, que las ha acompañado, a ella y a otra amiga, en un viaje turístico por Méjico. Luis, el guía, es un exiliado español, y es poeta. Ella, Lena, le traduce sus poesías al inglés, porque cree en su genio poético y en su gloria futura, y, al mismo tiempo que su esposa, quiere llegar a ser su protectora y mecenas. Pero todo termina mal por culpa de la niebla y de una estatua de Edgar Poe que aún no ha sido colocada sobre su pedestal porque la Comisión Municipal de la ciudad, teniendo en cuenta "los deplorables extravíos de la vida del poeta", se resiste a ello.

El desnudo impecable es el relato más extenso y, a mi parecer, el más logrado del libro, tal vez porque hay en él una dosis de artificio e inverosimilitud mayor que en los restantes. La moderna literatura anglosajona, que tanta influencia tiene sobre estos libros narrativos de Salinas, nos ha enseñado que lo más inverosímil puede ser poéticamente lo más verdadero. En este relato, la formación católica puritana del protagonista y su horror al pecado de la carne recibe un desengaño brutal cuando, a la muerte de la piadosa madre, se entera de que el grueso de la cuantiosa fortuna que ha heredado de ella proviene de los ingresos que proporcionan tres teatruchos de varietés en los que se cultiva el *strip-tease*. Después de una crisis de misticismo, que le hace pasar por el seminario sin verdadera vocación, encuentra, en una compañera de estudios, a la mujer de su vida. Separado de ella por los acontecimientos de la guerra civil, va a buscarla a Nueva York, donde se entera de que su desnudo impecable ha estado viviendo, sin saberlo ella, una sórdida aventura. Pero se casa con ella y se libera definitivamente de lo que, con palabras de don Pío Baroja, podríamos llamar su *sensualidad pervertida*.

Los dos relatos finales pertenecen a otros dos géneros literarios anglosajones más convencionales aún: la novela policíaca y la de misterio, los dos creados poéticamente por Edgar Poe. El protagonista de *Los inocentes* es un joven pintor millonario que decide suicidarse para no serle infiel a su mujer con la mujer de su mejor amigo. Antes de hacerlo, deja un documento en manos de un desconocido —que es el autor del relato— contando toda la verdad, pero

prohibiéndole que la haga pública para no destrozar las vidas de tres personas inocentes: su propia mujer, su amigo y la mujer de éste. El depositario de esta confesión tiene que dejar que condenen a otro inocente, el conductor del automóvil que ha atropellado al suicida, antes de romper el papel que le ha hecho vivir unas horas tan amargas.

En *El autor novel*, el teléfono desempeña un papel decisivo y misterioso. Resulta que este autor novel, pero viejo ya, es el mismísimo diablo, una encarnación más, bastante disminuida y apta para el siglo XX, del Malo. Hablar por teléfono con él es hablar con el más allá. En la obra poética de Salinas —poesía, narración, teatro— el más allá ocupa muy poco sitio. Por eso este relato resulta más excepcional dentro de ella. El protagonista permite que ese autor novel, que está escribiendo una novela que se confunde con su propia vida, se entremeta en ésta y llegue a poner en peligro su felicidad, pero al final —y al revés que en los otros relatos— su voluntad libre puede más que la fuerza del mal, o del Malo.

En estos relatos, Salinas se refiere de una manera superficial a problemas humanos no demasiado auténticos, y utiliza una técnica narrativa que mantiene creciente el interés hasta el final. La calidad literaria de su estilo y la perfección de su construcción intelectual le sitúan en primera línea entre los prosistas de un momento de transición, pero de gran riqueza de planteamientos formales.

Las *Tres narraciones* de Cernuda arrancan de un clima pasional y realista muy distinto. Lo que en Salinas era inteligencia, en Cernuda va a ser sentimiento, y, por lo tanto, va a haber en él muchos más altibajos. Su planteamiento es, tal vez, más interesante, pero no está tan conseguido. Se trata de esbozos o proyectos de relatos, escritos sin demasiada necesidad interna de escribirlos, y en los que depende casi exclusivamente del XIX: Bécquer, los costumbristas andaluces, Galdós. La primera narración, *El viento en la colina*, es una leyenda poemática, escrita, como nos confiesa al final, en horas de aburrimiento en que no tenía otra cosa que hacer. Es una historia en que no pasa nada. Ella y él, los dos amantes, llegan al pueblo y habitan en un viejo caserón. Ella no sale de casa más que para pasear por el huerto, de altas tapias. Él se pasea, con su amigo el viento, por las colinas. Se aman a solas, apasionadamente, sin cesar, pero empiezan a aburrirse y deciden volver a la ciudad. El viento se queda solo. Al cabo de muchos años, vuelve él y se hospeda, no en el viejo caserón, que está cerrado, sino en la fonda del pueblo. Sale a la colina y se encuentra con su amigo el viento, pero éste no tiene ya nada que decirle.

La segunda narración, *El indolente*, es una historia de pasiones malas andaluzas. La cuenta un viejo inglés borracho, Don Míster, que ha ido a un pueblo del litoral del sur, Sansueña, atraído por la leyenda de una estatua antigua que hay en el fondo del mar (la misma leyenda que recoge en el poema *Resaca en Sansueña*). El inglés quiere rescatarla, pero se olvida de todo porque se enamora de un joven marinero llamado Aire. Cuando se vaya del pueblo, Aire, que quiere huir de su rincón de miseria y ver mundo, se irá con él. Pero interviene la mujer amante de Aire, y hace que a éste lo mate otro hombre, con el que se fuga después. Una historia sórdida, repetida y vulgar, pero con bellos momentos descriptivos.

La última narración, *El sarao*, es un episodio de la guerra de la Independencia escrito a la sombra de la primera serie galdosiana. Cernuda nos ha dejado bien patente su admiración por Galdós en el ensayo que le dedica en el primer tomo de *Poesía y literatura*, fechado en 1954, y en el poema *Díptico español*, incluido, como ya hemos visto, en su último libro, *Desolación de la Quimera*. En este episodio, los amantes, recién casados, se aman apasionada-

mente al principio. Más adelante, el amante muere en una emboscada. La vieja Condesa, tía de ella, organiza un sarao en honor del Rey José, y ella, la joven viuda, cae en los brazos de un joven oficial polaco del ejército invasor. Yo diría que, si fuera posible, Cernuda escribe sus narraciones con más desgana todavía que sus poemas. Pero las escribe muy bien, con una prosa sencilla y ceñida al asunto, y sentimos que no haya llegado a ser un gran novelista, a la manera despreocupada de Baroja.

Los tres relatos de Alberti, escritos durante nuestra guerra civil, son menos consistentes como obra literaria, y menos conocidos entre nosotros, que los de Cernuda. El primero y más extenso se llama: *Una historia de Ibiza.* Por un lado tiene mucho de reportaje de los primeros momentos de la guerra civil en la isla; por otro, es un fragmento autobiográfico. Alberti transfiere a un protagonista imaginario las experiencias de una situación de peligro y ocultamiento en el monte, vivida por él mismo. *La miliciana del Tajo* es una balada o elegía en prosa por la muerte de una niña, de la que nadie sabe el nombre, durante el asedio del Alcázar de Toledo. Y es una versión de este asedio desde el campo y el heroísmo de los sitiadores, en vez de los sitiados. *Las palmeras se hielan* es un breve relato del Madrid de invierno, sitiado y bombardeado. Pero donde Alberti nos da la verdadera medida de su talento de escritor en prosa es en el libro de memorias *La Arboleda Perdida.* "En la ciudad gaditana de Puerto de Santa María... había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado la Arboleda Perdida." El simbolismo del título —la vida de un hombre como el tronco de un árbol que echa sus ramas— hunde sus raíces en la realidad, y su capacidad de invención o reinvención de sus recuerdos, también. Un libro de memorias no es un diario más o menos íntimo, escrito al paso mismo de los años y los días —tal vez, de las horas y los minutos—, sino una forma literaria distanciada de los acontecimientos que narra. Por eso Rousseau, que quiere ser sincero, al recordar su vida se la inventa en sus *Confesiones,* y Chateaubriand, que no quiere serlo, hace lo mismo en sus *Memorias de ultratumba.* Si cito estos dos precedentes en lengua francesa —pasando por alto a Stendhal y a Proust— es porque, con la excepción de Unamuno, no los hay españoles, ya que las *Memorias* de Baroja y Azorín, incluso las de Moreno Villa —*Vida en claro,* Méjico, 1944—, son algo posteriores al primer libro de *La Arboleda* (1942). En todo caso, los primeros años de nuestra posguerra —mientras dura la mundial— traen un inesperado florecimiento del género, al que pertenece el libro de Alberti. Al frente de él hay una cita de los *Recuerdos de niñez y de mocedad,* de Unamuno: "No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor de alma los recuerdos de su niñez." El primer libro de *La Arboleda* van a ser recuerdos de niñez y de mocedad en el Puerto, hasta los quince años (1902-17). El segundo, mucho más extenso, recuerdos de su vida literaria en Madrid, desde 1917 a 1931, es decir, desde antes de ser poeta hasta el borrascoso estreno de su obra *Fermín Galán,* pasando por su Premio Nacional de Literatura con *Marinero en tierra,* y la gestación y publicación de sus otros libros. Lo mismo unos que otros están escritos con palabra suelta y divertida, cínica a veces y a veces conmovedora, y siempre muy rica en imaginación de lo real (esas retamas blancas y amarillas que aparecen en el primer párrafo del libro y llegan, de detalle en detalle concreto, hasta el final). El libro está francamente dividido en dos tiempos —procedimiento que ya había utilizado Chateaubriand—: el de las cosas que recuerda y el de la nueva circunstancia histórica en que las recuerda. Complemento de este libro, y en parte precedente suyo, es el titulado *Imagen primera de...,* que contiene recuerdos y semblanzas personales de Lorca, Machado, Unamuno, Falla, Valle Inclán, y otros contemporáneos.

También *Los encuentros* de Aleixandre va a ser un libro de recuerdos y semblanzas, como nos advierte el autor en la *Nota preliminar*, y no de crítica literaria. Va a ser un libro de prosa más bien narrativa que ensayística, y hasta cierto punto un libro de memorias en el que el autor no nos habla de sí mismo sino en la medida en que se asoma, por así decirlo, a la vida de los demás. De acuerdo con el imperativo filosófico de la hora (1958), es un libro dedicado a *los otros*. En la primera parte —del 98 al 27— los otros van a ser poetas y escritores de su generación y de las anteriores a ella. En la segunda —del 27 en adelante—, poetas más jóvenes que él. Estas dos partes están separadas por un *Intermedio mayor*, que contiene dos evocaciones realistas y circunstanciales de las figuras, ya finales, de Doña Emilia y Don Benito.

La importancia de este libro de Aleixandre está en la actitud humana de comprensión y generosidad desde la que ha sido escrito. Aunque esta actitud, afortunadamente, vaya siendo cada día menos excepcional en nuestras letras, su libro resulta todavía excepcional si le comparamos con otros de Baroja o de Juan Ramón Jiménez. *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón, puede ser un claro precedente de *Los encuentros*. Pero sus retratos acumulativos o caricaturas líricas potenciadas son todo lo contrario de las sencillas semblanzas casi habladas que escribe Aleixandre. Lo que en Juan Ramón es más exigente y terminado como obra de arte —y más esencialmente imaginativo—, en Aleixandre va a ser más narrativo, más abierto y cordial. El libro de Juan Ramón y el de Aleixandre pertenecen a dos momentos radicalmente distintos de nuestra vida literaria: uno de absoluta libertad de expresión dentro de una más lúcida exigencia de forma y una crítica, también formal, más rigurosa; y otro en que, ante las presiones externas negativas, crece la solidaridad de los escritores y se concentra en los que podríamos llamar "virtudes paraliterarias de la resistencia" [50].

Formas del ensayo

El ensayo como forma literaria, y no sólo intelectual, llega a plenitud creadora en España con la generación del 98. La mayor parte de los escritores de esta generación y de la siguiente van a ser grandes ensayistas, tal vez porque no tienen más remedio que serlo. Quiero decir que el estado de subdesarrollo cultural de la sociedad española de su tiempo les exige esta forma intermedia entre el periódico y el libro para intentar una primera comunicación eficaz con ella. Lo que el ensayo tiene de bien pensado, por un lado, y de bien escrito, por otro, es lo que tiene de posible vigencia social y cultural. En algunos ensayistas más filosóficos, como Unamuno y Ortega —tan distintos entre sí—, hay perfecto equilibrio entre el pensar y el escribir. En otros, el equilibrio se rompe a favor del escribir, Azorín, o del pensar menos literario, aunque no por ello más importante, Maeztu.

La generación del 27, partiendo del nivel ya conquistado por el esfuerzo de las precedentes, va a ser más científica y profesoral, por un lado, y más exclusivamente poética, por otro. La regeneración novecentista de España se ha hecho a fuerza de Universidad —por muchos defectos que le encontremos a ésta— y de generaciones universitarias, especializadas en disciplinas rigurosas. La generación del 27 va a ser más universitaria y más disciplinada que las anteriores. Juan Ramón Jiménez, poeta disciplinado, ha tenido que inventarse su propia disciplina (lo mismo que Baroja, novelista indisciplinado, se inventó su propia indisciplina), mientras los del 27 la reciben ya de manos de algunos maestros. Por otra parte, Unamuno y Machado sólo llegan a ser maestros fuera del recinto universitario. Unamuno ha sido poeta-profesor de griego,

y no de literatura o de filosofía, y Machado poeta-profesor de francés en Instituto de provincias. Pero los del 27 van a tener, por lo menos —con gran indignación y escándalo del maligno Juan Ramón—, cuatro poetas profesores de literatura: tres de Universidad (Salinas, Guillén y Alonso) y uno de Instituto (Diego). Todos ellos han tenido que hacer oposiciones a cátedra y han tenido que ganarlas. También García Lorca es un universitario, y en momentos juveniles —recogidos en cartas a los amigos, y sobre todo a Jorge Guillén— sueña con hacer "oposiciones" y llegar a ser catedrático. El teatro que fundó y dirigió —de acuerdo con don Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública de la República—, *La Barraca*, era un teatro universitario para el pueblo. Y en su obra, como ya hemos visto, lo universitario o artístico consciente tiene tanta importancia como lo popular o primitivo mágico.

Con la excepción —que confirma la regla— de Alberti, ninguno de los poetas del 27 se explica sin su formación universitaria en serio, o dimensión cultural europea. Pero Alberti —mucho más que Lorca— es el hombre que no necesita estudiar directamente él mismo: le basta con lo que se le "pega", de palabra y de obra, del estudio de los demás. (Los estudios sobre los *Cancioneros* tradicionales los hacía, entre otros, Dámaso Alonso, pero los aprovechaba Alberti para escribir *Marinero en tierra*.) Los poetas profesores mantienen ininterrumpida su actuación docente desde la cátedra —dentro y fuera de España—, ampliándola en conferencias y ensayos que publican primero en revista y después en libro. Y los poetas no profesores también intervienen activamente en la vida cultural por medio de conferencias, antologías prologadas y anotadas, ediciones críticas de clásicos, versiones de textos antiguos al castellano moderno, biografías, declaraciones de viva voz, artículos de periódico, etc... Las formas derivadas de lo que podríamos llamar el ensayo puro u ortodoxo adquieren gran variedad y actualidad en estos años. La imaginación crítica de la generación tampoco descansa ni un solo momento, defendiendo sus posiciones nada vanguardistas, pero sí radicalmente nuevas y exigentes. En el terreno de la crítica literaria van a dejar una obra importante, recogida en libro, Salinas y Guillén, Alonso y Cernuda. Queda sin recoger la de Diego y la de Lorca, más abundante, o la muy escasa de Aleixandre y Alberti. Larrea, como veremos en seguida, a partir del año 43 va a cultivar el ensayo filosófico además de la crítica literaria. A estos nombres hay que añadir los de algunos escritores en prosa que, como ya hemos visto, forman parte de la generación desde sus orígenes, aunque más adelante y en algún caso se hayan distanciado de ella: Bergamín, Cossío, Fernández Almagro, Marichalar, Salazar, así como el de Emilio García Gómez, arabista discípulo de Asín, que publica en 1930 sus *Poemas arábigo-andaluces*. Al lado de la nueva valoración de Góngora y de los *Cancioneros* tradicionales, realizada por Dámaso Alonso, debemos colocar la de estos poetas andaluces en lengua árabe, de los siglos X al XIII, puestos en castellano por García Gómez. La poesía viva española de todos los tiempos recibe con esta traducción o recreación un excepcional enriquecimiento [51].

La obra y la personalidad de Salinas como crítico de la literatura se estudia, al mismo tiempo que la de Dámaso Alonso y otros valiosos profesores e investigadores, en el capítulo dedicado al saber literario. Salinas, en su obra de crítica, mantiene una posición independiente, sin afiliarse a ninguna escuela científica determinada y sin dejar de ser ensayista. Sus ensayos de crítica literaria, además de los dos estudios monográficos que dedicó a Jorge Manrique y Rubén Darío, están recogidos en los dos libros titulados *Literatura española del siglo XX* (Méjico, 1949), que incluye las reseñas publicadas antes del año 36 en el *Índice Literario* dirigido por él, y *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1967). En este segundo libro se recogen —desde el *Cantar de Mío Cid*

a García Lorca— todos sus trabajos dispersos relativos a la literatura hispánica no incluidos en el primero. El prólogo de este nuevo libro, escrito por Juan Marichal y titulado *Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica,* es el estudio más completo y acertado que tenemos sobre este aspecto complementario de su obra de poeta. Marichal nos dice, entre otras cosas, que, como en el caso de Azorín, la auténtica patria de Salinas es la literatura universal española. En todas las Universidades donde profesó sus cursos —ya como español exiliado o miembro en activo de la España Peregrina—, "trató siempre de despertar en el estudiante, en el lector norteamericano, el sentido de la universalidad, de la pertinencia vital de la gran literatura hispánica".

Otro libro suyo de ensayismo, más amplio y trascendente, es el titulado *La responsabilidad del escritor y otros ensayos* (Madrid, 1964). En realidad se trata de un libro póstumo en el que Marichal, que también lo prologa, recoge bajo ese título cinco de sus mejores ensayos ya publicados. Salinas, según Marichal, encontró en el ensayo "la forma literaria cortada a su medida". El yo profundo de Salinas está en su lírica, pero el yo más superficial y conversacional, y más humanamente fecundo, está en el ensayo. Son los suyos, siempre según Marichal, ensayos de *espectador,* de *veedor* y de *oidor,* de atención a lo de fuera, ensayos "abiertos hacia la vida de su tiempo, su mundo histórico". Y ensayos donde da rienda suelta a su entusiasmo: "¡Qué capacidad de admiración, de sanísima admiración, la suya!" Tres de los ensayos del libro, *Aprecio y defensa del lenguaje, Los nuevos analfabetos* y *La gran cabeza de turco o la minoría literaria,* habían sido publicados en 1948, en Bogotá, en un libro poco difundido, que tituló quijotescamente *El Defensor.* Un cuarto ensayo, *Reflexiones sobre la cultura,* es una serie de respuestas a una encuesta sobre dicho tema, mientras el quinto, *Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas,* lo escribió Salinas para el libro *Hommage a Balzac,* publicado por la U. N. E. S. C. O. en 1950. En este ensayo, Salinas discurre, al hilo del caso Balzac, sobre cuáles son los poderes legítimos e ilegítimos del escritor, y resume su posición en estas palabras: "Pero no cuadran al poeta ciertas ilusiones, las de los Rastignac, Birotteau y compañía. Otras mayores le han tocado. No menos ilusiones se hacía Sancho que Don Quijote, pero muy disparejas; las del escudero, de mando y dinero; las del caballero, de virtud y gloria. Malhadado el poeta que quiera cargar con ilusiones de lanza y de alforja, cabalgar asnos rucios y caballos Rocinantes. El mismo orgullo de lo que es, de lo que ha nacido para ser, debe enseñarle la debida humildad en aquello que no es, ni tiene por qué ser."

Salinas, antes de salir para siempre de España, ha editado las poesías de Meléndez Valdés y de San Juan de la Cruz, prologándolas y anotándolas. También ha publicado, con el título *Maravilla del mundo,* una maravillosa antología de la prosa de Fray Luis de Granada en su *Introducción al Símbolo de la Fe,* y ha puesto en romance octosílabo castellano moderno el *Cantar de Mío Cid.* En los primeros años de destierro ha publicado en inglés un largo ensayo sobre la realidad y el poeta en la poesía española. (*Reality and the poet in Spanish poetry,* Baltimore, 1940) [52].

Jorge Guillén ha publicado tardíamente (Madrid, 1962) un solo libro de ensayos, *Lenguaje y poesía (Algunos casos españoles),* que el año anterior había salido en edición inglesa. Se trata de un libro muy bien construido y pensado, al servicio de la unidad temática que expresa el título. Los "casos" españoles que estudia son cinco, nada más: Berceo, Góngora, San Juan de la Cruz, Bécquer y Gabriel Miró, es decir: un poeta de lenguaje prosaico y otro de lenguaje poético, dos poetas de lenguaje insuficiente y otro —esta vez en prosa— de lenguaje suficiente. Como el del propio Guillén, podríamos añadir,

y tal vez por eso ha incluido a Miró en tan breve lista de nombres. Al final, a manera de apéndice, termina el libro con otro ensayo más personal y más noblemente apasionado, *Lenguaje de poema: una generación*, que ya he citado y utilizado al comienzo de la segunda parte de este trabajo. Desde su famosa *Carta a Fernando Vela* sobre la poesía pura —fechada en Valladolid el Viernes Santo de 1926, e incorporada por Diego a su antología—, Guillén sostiene que "no hay más poesía que la realizada en el poema", y ahora, en este ensayo sobre los principios poéticos de su generación, añade, como ya hemos visto, que la poesía debe ser "a un mismo tiempo arte en todo su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje".

Un año antes de aparecer este libro en su edición española, Guillén publica en Italia *El argumento de la obra* (Milán, 1961), interesantísima versión casi metafísica, en prosa, de la poesía de *Cántico*. En este comentario, muy poco autocrítico, el poeta nos revela plenamente cuáles han sido los motivos esenciales internos de su cántico. Unos años antes (1954), en el prólogo para la primera edición madrileña de las *Obras completas* de García Lorca, *Federico en persona*, nos acerca a la persona humana de Lorca, y procura que el lector incondicional de su poesía, que no le conoció personalmente, se dé cuenta de todo lo que había en la intimidad extrovertida del gran poeta.

En el caso de Dámaso Alonso, la mayor parte de su obra como crítico e historiador de la literatura cae fuera de los límites del ensayo propiamente dicho. Y, sin embargo... Como ya indicaba al hablar de su poesía, Alonso es un científico del lenguaje, no sólo en el terreno de la lingüística y la filología, ciencias puras, por así decirlo, sino también en el de la hermenéutica y la estilística. Heredero y continuador de grandes maestros, gran maestro y fundador de nuevas disciplinas él mismo, se opone a todo lo que de casticismo improvisador ha tenido siempre el genio de la raza. Pero yo no voy a ocuparme de esta dimensión fundamental de su obra, que se estudia en el capítulo sobre el saber literario. Mucho saber literario hay en Dámaso, pero también mucho calor humano y mucha sensibilidad creadora para acercarse a ese saber. Si, por un lado, su vocación científica rigurosa le lleva, en la concepción y realización de sus libros, más allá de los límites del ensayo, por otro, su necesidad de contacto inmediato con la vida le vuelve a traer más acá de esos mismos límites. Dámaso Alonso se escapa del ensayo para volver a él con más ganas que antes. Además de poeta y científico del lenguaje, quiere ser gran escritor, aunque tal vez por culpa del poeta y del científico no acabe de serlo a la medida de sus posibilidades.

En las palabras con que García Gómez contesta a su discurso de ingreso en la Real Academia (1948), nos recuerda cuál ha sido su brillante trayectoria como ensayista. En primer lugar, la edición de las *Soledades* de Góngora, el año 27, con su versión en prosa y su prólogo titulado *Claridad y belleza de las Soledades*. Por mucho que los poetas de la generación se hayan independizado de Góngora, la celebración del Centenario es el hecho central y fundacional con el que empieza ésta a tener conciencia de sí misma y de su nueva exigencia de calidad poética. Y, dentro del Centenario, la edición de las *Soledades* y su versión en prosa es también el hecho de mayor significación espiritual o estética permanente. Pedro Salinas, como ya hemos visto, con su versión en romance octosílabo del *Cantar de Mío Cid*, lo ha puesto al alcance del lector moderno no especializado (algo semejante a lo que otros poetas de otras lenguas habían hecho con sus viejas epopeyas medievales, y a lo que más recientemente —después del Concilio Vaticano II— se está haciendo con los textos en latín de la misa). Dámaso Alonso hace lo mismo con el texto barroco de las *Soledades*, pero hace también algo más: su edición y versión en prosa ha sido

necesaria para la plena revelación de Góngora como poeta del siglo XX, y no sólo del XVII. En este sentido, su versión es inseparable del prólogo o ensayo que la precede. Con este prólogo inaugura su aportación más personal a las formas vigentes del ensayo. Sus aciertos más fecundos como ensayista van a estar en los prólogos excepcionales a ésta y otras ediciones críticas de acercamiento y revaloración de textos poco conocidos o francamente olvidados: las de la poesía tradicional de los *Cancioneros* —una primera en 1935, y una segunda, en colaboración con Blecua, en 1956—; las de las *Poesías* de Gil Vicente y de su comedia *Don Duardos*; y la de las *Poesías* de Don Luis Carrillo de Sotomayor, amigo y precedente del otro Don Luis. También su libro sobre *La poesía de San Juan de la Cruz* (1942) podemos considerarlo todo él como un prólogo más extenso, o introducción crítico-literaria, *desde esta ladera,* a la obra poética del santo. Y no podemos olvidar la otra vertiente de su ensayismo, la que arranca de su *Escila y Caribdis de la literatura española* (*Cruz y Raya,* 1933), y está recogida principalmente en libros como *Ensayos sobre poesía española* (1944) y *Poetas españoles contemporáneos* (1952). Si Dámaso Alonso no ha llegado a ser un gran "santón" del ensayismo español, como lo fueron en su día Unamuno, Ortega o Marañón, entre otros, y como, debido a las circunstancias históricas, lo vuelven a ser, en menor medida, otros ensayistas de otras generaciones más jóvenes, es porque a la suya le ha tocado otro tipo de maestría, a través de una creación formal más especializada en todos los órdenes. Lo que se gana en Caribdis se pierde en Escila, o al revés [53].

Luis Cernuda, en cambio, en sus estudios de crítica literaria no abandona nunca la forma del ensayo que, bajo su pluma, se convierte en algo voluntariamente subjetivo, discutible y hasta irritante. Cernuda cree en el ensayo como la forma literaria más adecuada para la libre expresión de sus propias opiniones. Cree que es algo que sólo pertenece al terreno movedizo de esa opinión, y no al de la verdad, como la investigación científica o la creación poética. Antes del 36, Cernuda ha escrito ya varios ensayos sobre temas de poesía, en revistas como *Cruz y Raya* o *Los cuatro vientos,* que después no ha recogido en libro. También ha prologado sus traducciones de Paul Eluard, para *Litoral,* y de Hörderlin, para *Cruz y Raya,* y ha publicado en esta misma revista una antología de *Sonetos clásicos sevillanos,* en la que llama por primera vez la atención sobre el purísimo acento lírico de Don Francisco de Medrano, que después va a estudiar Dámaso Alonso. Los sonetos que publica son de tres autores, nada más: Arguijo, Medrano y Rioja. Tres grandes poetas, según Cernuda, aunque nada charlatanes ni, por lo tanto, populares. En sus palabras de introducción descubre lo que en la voz de estos poetas hay ya de acento becqueriano: "Esa pasión, que en Arguijo busca para expresarse un cauce helenizante, de armoniosa hermosura; en Rioja un símbolo, como el de la llama o el mar, repetidos constantemente en sus sonetos, brota en Medrano desnuda, directamente, del poeta a su obra, con un afán de sinceridad que sólo en Bécquer, dentro de esta vena de poesía sevillana, podemos hallar." De esa misma vena de intimidad expresiva, dentro, no sólo de la poesía sevillana, sino de la española de todos los tiempos, nos habla en el ensayo: *Unidad y diversidad en la lírica española* (*Los cuatro vientos,* 1933), que sigue siendo hoy, creo yo, aunque no lo haya recogido en libro, el más importante de todos los suyos antes de 1936.

En sus años anglosajones de destierro, primero en Escocia e Inglaterra, luego en Estados Unidos, Cernuda sigue escribiendo sin interrupción, aunque sin precipitación, sus ensayos. Y de estos años son algunos de los mejores, que incorpora más adelante a los dos tomos de *Poesía y literatura.* De 1940 es el estudio sobre Cervantes, al que muchos años después, en 1962, va a añadir otro

más breve sobre el tema: *Cervantes poeta;* de 1941 son *Poesía popular y Tres poetas clásicos* (Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz). Algo posterior, de 1946, es el titulado *Tres poetas metafísicos* (Jorge Manrique, Aldana y la *Epístola moral a Fabio*), y mucho más tarde va a escribir los dedicados a *Galdós* (1954) y a *Bécquer y el poema en prosa español* (1959), que ya he citado y utilizado al hablar del poema en prosa.

Todos éstos son ensayos sueltos, pero hasta 1957 no publica Luis Cernuda, en Madrid, su primer libro unitario de ensayos, que va a ser el titulado *Estudios de poesía española contemporánea.* Estos estudios sorprendieron —y hasta escandalizaron a quienes tenían que escandalizar— por lo que tenían de opiniones personales del autor, libremente expresadas. En este libro Cernuda se arriesga en sus opiniones para acertar muy a menudo —lo mismo hablando de Campoamor que de Larrea o Espina, lo mismo hablando de Ramón Gómez de la Serna que de los principios poéticos de su generación—, aunque de vez en cuando resulte arbitrario e injusto. Un año después, 1958, publica en Méjico otro libro de ensayos: *Pensamiento poético en la Lírica inglesa (Siglo XIX).* Si Salinas, con su libro sobre la realidad y el poeta en la poesía española, ha querido informar al lector inglés sobre la esencia de nuestra lírica, Cernuda, con este suyo, quiere informar al lector español sobre uno de los aspectos diferenciales de la lírica inglesa. Pero, desgraciadamente, se trata de un libro que no ha llegado apenas al lector español de este lado del mar.

A diferencia de otros autores de su generación —entre ellos, el propio Salinas—, que se dedican más exclusivamente a los temas hispánicos, no es éste el único ensayo que escribe Cernuda sobre poetas y escritores de otras lenguas. En *Poesía y literatura* hay ensayos sobre Goethe y Hölderlin, André Gide, Nerval, Rilke, Baudelaire, Yeats y Pierre Reverdy, con motivo de su muerte. También en el segundo tomo de *Poesía y literatura* incluye su *Historial de un libro,* ensayo de autocrítica que contiene muchos datos autobiográficos, y que tanto he utilizado al estudiar su poesía.

Gerardo Diego, que yo sepa, no ha publicado ningún libro de ensayo, pero en el libro de Gallego Morell, *Vida y poesía de Gerardo Diego* (1955), la bibliografía de artículos o ensayos escritos y publicados por Diego hasta esa fecha ocupa veintidós páginas, y es de suponer que haya seguido creciendo proporcionalmente con el paso de los años. En su mayor parte se trata de escritos de crítica literaria positiva, pero también hay bastantes de crítica musical, a la que Diego ha dedicado de manera asidua, en revista o periódico, varias temporadas a lo largo de su vida. Su actividad crítica impresa, aunque no recogida en libro, va a ser por lo tanto tan abundante y variada, tan rica de imaginación y ágil de postura, como su actividad poética. También ha desarrollado una intensa y extensa labor de conferenciante, principalmente sobre temas de poesía y de música, o de las dos juntas. A sus conferencias musicales suele darles la forma de conferencia-concierto, en la que él mismo interpreta al piano las obras de los autores a los que ha estudiado previamente.

Pero la participación más activa de Diego en nuestra vida cultural del final de los años veinte tiene un nombre de mujer, *Carmen,* o mejor dicho, dos: además de *Carmen, Lola. Carmen* es la revista de poesía que Diego hace en Gijón, aunque impresa en Santander. De todas las revistas de aquellos años, *Verso y prosa,* de Murcia; *Litoral,* de Málaga; *Mediodía,* de Sevilla; *Papel de Aleluyas,* de Huelva, etc..., *Carmen* es, con *Gallo,* de Granada, la que tiene un estilo más personal e inimitable. (Porque también las revistas, cuando son muchas, se imitan unas a otras). Se publica a partir de diciembre del 27, es decir, casi inmediatamente después del Centenario gongorino. Y, como muchas

de las crónicas del Centenario no deben aparecer en sus páginas, surge *Lola, amiga y suplemento de Carmen,* descarada y de armas tomar:

Sin temor a los líos que la armen,
desenvuelta, resuelta y española,
aquí tenéis a Lola,
que dirá lo que deba callar Carmen.
No estaba bien —señores, no se alarmen—
una muchacha —la inocente— sola.

En las páginas de *Lola* su autor despliega, en verso y en prosa, toda su agudeza y arte de ingenio. Uno de sus mayores aciertos fue la *Tontología* publicada en el último número, especie de antología al revés de los poetas de la generación y algunos anteriores. En el prólogo, el tontólogo confiesa que "resulta de una conmovedora edificación el recoger algunos de los muchos resbalones de los poetas capaces de escribir versos buenos. (No estoy muy seguro de que los hayan hecho alguna vez ni Pérez de Ayala, ni Gerardo Diego, ni Díez-Canedo. Pero se incluyen en el tontilegio versos suyos, entresacados al buen tun-tun, a petición, respectivamente, de Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Rafael Alberti)". Según Gallego Morell, de quien tomo algunos de estos datos, "Gerardo Diego, en 1927, era *l'enfant terrible* de la literatura española" [54].

Con motivo del Centenario se prepara un plan muy amplio de ediciones de la obra de Don Luis y de poetas que le deben su existencia, pero sólo se publican las *Soledades*, editadas por Dámaso Alonso; los *Romances*, editados por José María de Cossío, y la *Antología poética en honor de Don Luis de Góngora,* hecha por Diego. En esta *Antología,* que termina con el famoso *Trébol,* de Rubén Darío, recoge composiciones de poetas barrocos muy poco o nada conocidos, e incorpora los nombres, que pronto van a tener notoriedad, de Francisco de Medrano, Don Luis Carrillo, Gabriel Bocángel o Pedro Soto de Rojas. "Por vez primera en muchos años —escribe Gallego Morell—, los epígonos del gongorismo son adelantados y ofrecidos a la nueva sensibilidad literaria" [55].

La tercera antología de poesía española hecha y publicada por Gerardo Diego —después de la *Antología en honor de Góngora* (1927) y de la *Tontología* de *Lola* (1928)— es la titulada *Poesía española. Antología 1915-1931,* que sale en 1932; tiene un gran éxito de prensa entusiasta y adversa, y se agota en seguida. Antología muy restringida, que sólo recoge los nombres de trece poetas de la nueva generación —Moreno Villa, Salinas, Guillén, Alonso, Diego, Larrea, Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Aleixandre, Cernuda y Altolaguirre—, más los de cuatro mayores: Unamuno, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez. Al incluir a Unamuno, Diego se adelanta a la crítica de su tiempo y reconoce su condición primordial e indiscutible de poeta. Una segunda edición aparece en 1934, con el título un poco variado: *Poesía española. Antología. Contemporáneos.* A los nombres de la primera añade, precediéndolos, el de Rubén Darío, y más adelante incluye unos cuantos más, tal vez demasiados: Valle Inclán, Villaespesa, Marquina, Mesa, Morales, del Río Sainz, "Alonso Quesada", Bacarisse, Espina, Domenchina, León Felipe, Basterra, junto con los de dos poetisas, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre. Treinta poetas en total, porque en cambio se retiran de sus páginas, por distinto motivo, Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados. Al hablar de la poesía de Diego, ya he citado el elogio merecido que hace de esta *Antología* el crítico italiano Vittorio Bodini, que la considera como "ejemplo único en la historia de la poesía".

Federico García Lorca tampoco nos ha dejado ningún libro de ensayos, si exceptuamos el primero de todos, *Impresiones y paisajes,* escrito antes de los

veinte años. En este libro prematuro de estudiante mezcla Lorca la prosa descriptiva e impresionista con la ensayística o reflexiva, aprendidas las dos, así como la manera de armonizarlas, en los grandes escritores del 98. Su visión de Castilla sigue siendo del 98, pero en otras partes del libro empieza a descubrir el paisaje por su cuenta, sobre todo algunos rincones granadinos y de otras ciudades españolas. Al joven Lorca, como a Machado y Azorín —y antes a Bécquer—, le gustan esos rincones y los incorpora, líricamente, a su prosa. Pero lo que va a crecer en él con el paso de los años y de la fama es la claridad y la precisión críticas. Ningún otro poeta de su generación nos ha dejado páginas tan lúcidas y definitivas sobre la creación poética en sí misma como sus cuatro grandes conferencias sobre Don Luis de Góngora, las nanas infantiles, el cante hondo y la teoría y juego del duente, a las que podríamos añadir otros trabajos de menor extensión, como el titulado *Granada (Paraíso cerrado para muchos)*. En este sentido, es el teorizador más importante de su generación, pero un teorizador aparentemente improvisado e incansable, de viva voz y sin el menor empaque. En su vida de relaciones públicas, que crece con su fama, su calidad intelectual no le falla nunca. ¡Qué diferencia con otros "famosos" de pacotilla de aquellos mismos tiempos! Yo creo que es su misma vitalidad de raíces instintivas la que le exige esa calidad de pensamiento. En todas sus declaraciones, intervenciones autocríticas, prólogos dialogados a sus obras de teatro popular, etc., pone siempre al servicio de la intuición un andamiaje ceñidísimo de ideas y de conceptos. Nunca dice nada a tontas y a locas; su locura interior consiste en potenciar hasta la imaginación creadora su gran inteligencia.

Alberti y Aleixandre van a ser los dos poetas de la generación más alejados del ensayo. Ni las conferencias escandalosas de Alberti, de los años 30, en el Liceum Club femenino, ni otras intervenciones suyas posteriores, ya al servicio del comunismo, van a tener demasiada consistencia crítica. Esto no quiere decir que al crear su poesía no sepa perfectamente cuáles son sus coordenadas intelectuales. Sólo conozco seis breves escritos de Alberti que se aproximan a la forma del ensayo de crítica literaria. Están al final del libro *Imagen primera de...*, reunidos bajo el título *Sobre poemas y poetas preferidos*. En todos ellos —que nos saben a poco— nos habla del agua, y al mismo tiempo del barroco. Nos habla del rey-poeta de Sevilla, Almotamid, cuya vida es su río, pero sobre todo de los ríos que intervienen en las églogas y las fábulas de los poetas del barroco, especialmente de Pedro Espinosa y su "lengua andaluza de agua dulce", o, en homenaje a Boscán, del agua y la métrica italoespañola.

Aleixandre, como ya hemos visto, no quiere hacer crítica literaria en *Los encuentros*, y en su discurso de ingreso en la Real Academia, *Vida del poeta: el amor y la poesía*, quiere hacer y hace todo lo contrario de un discurso académico. Sin necesidad del ensayo crítico ni de la conferencia hablada, su influencia personal durante más de quince años sobre los jóvenes poetas españoles sólo es comparable con la que tuvo Juan Ramón Jiménez durante los años 20 sobre los jóvenes poetas de entonces [56].

Manuel Altolaguirre publica en 1933 su *Antología de la poesía romántica española*, obra de poeta que, como nos dice en su breve prólogo, se siente "contemporáneo" de todos y cada uno de los poetas antologizados por él. Junto a los nombres y poemas consagrados aparecen otros de su elección personal. La antología se abre con el poema *Las gracias del baile*, de Juan Bautista Arriaza, a un mismo tiempo neoclásico y moderno en la línea de *L'ame et la danse*, de Valéry. Faltan los nombres de algunos prerrománticos sevillanos, pero está el de Arjona, y, más adelante, Somoza, Cabanyes y Piferrer. Tampoco se olvida de Bartrina, pero sí de Augusto Ferrán, que está pidiendo un hueco

entre Bécquer y Rosalía de Castro, que es la que cierra el volumen. Dentro del mismo año aparece su *Garcilaso de la Vega,* biografía novelada en gran parte, tan personal y romántica como su antología, aunque no falten algunos comentarios críticos a los más bellos pasajes garcilasianos. Otros poetas de la generación van a reunir también sus ensayos sueltos en libros de alta calidad literaria, como Pedro Pérez Clotet en *Tiempo literario* (I y II, 1939-1945), *La sierra de Cádiz en la literatura* (1937) y *Bajo la voz amiga* (1949); Rafael Laffón en su *Discurso de las cofradías de Sevilla* (1941), y Romero Murube en sus libros ya citados y en su *Discurso de la mentira* (1943).

He dejado para el final la obra ensayística de Larrea, en primer lugar por el momento ya tardío, posterior al año 39, en que brota, y además porque en gran parte se trata de ensayo filosófico. Larrea, al que Bodini llama "padre desconocido del superrealismo español", es también hoy día en España un ensayista desconocido. Tan valioso, creo yo, y desconcertante como ensayista que como poeta. En una carta suya a Bodini, del año 60, que éste publica en el apéndice de su obra, Larrea declara que sus "convicciones personales acerca de la sacrosantidad de la poesía" le han mantenido siempre alejado —salvo en el momento de amistad juvenil con Gerardo Diego— de la publicación de sus poemas. Bodini sospecha que hay muchos poemas inéditos de Larrea, posteriores a la *Antología* de Diego del año 34. En su carta, Larrea añade que ha publicado muchos libros, pero no de poesía: "Usted que domina el español, le dice a Bodini, entenderá si le digo que ando metido en camisa de once varas. Me embarqué un día, como uno de esos navegantes solitarios, en mi nave poética, y, tras la guerra española que quebró nuestros horizontes, me encontré navegando en el gran océano de la Cultura. Así vinieron *España peregrina, Cuadernos americanos,* y los libros que han ido apareciendo." Estos libros podemos dividirlos en dos grupos: los de crítica literaria, mezclada ya al comentario filosófico, y los de filosofía de la Cultura. Al primer grupo pertenecen los dos tomos de *Rendición de espíritu* (Méjico, 1943) y *El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (Méjico, 1944). Más adelante publica en Lima (1952) su ensayo sobre *La Religión del lenguaje español,* y algunos años después, siendo ya catedrático en Córdoba de la Argentina, su libro sobre *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de la razón.* No puedo entrar aquí en el estudio detenido que merecen estas obras, prácticamente desconocidas en España, pero sí quiero señalar la tendencia espiritualista y esotérica de su pensamiento. Lo mismo el *Surrealismo* que el *Viejo* y el *Nuevo Mundo,* o la *Lengua española,* o el *Poeta Vallejo,* tienen para él carácter de símbolos transcendentes, significaciones concretas universales en el proceso de una nueva Revelación del Espíritu. Larrea, que abomina de Roma pero se nutre en los Evangelios, San Pablo y algunos Padres de la Iglesia, cree en esa Revelación, que es obra de imaginación poética, y a ella subordina no sólo su filosofía de la historia y de la Cultura, sino incluso su crítica literaria. A la crítica científica rigurosa de Dámaso Alonso y a la personal subjetiva de Cernuda, podemos añadir esta otra crítica imaginacional trascendente de Larrea. En su libro sobre el superrealismo empieza criticándole o encontrándole insuficiente en su dimensión negativa y luciferina, o dimensión de Viejo Mundo, protagonizada por Bretón, para afirmar después que, al pasar al Nuevo Mundo o América, debe alcanzar una dimensión positiva en la que el amor —lo Universal— ya no estará ausente. En la palabra superrealista americana cesará la antinomia sueño-realidad, o razón-imaginación, y a esta situación se refieren proféticamente los versos de Novalis:

el mundo se convierte en sueño,
el sueño se convierte en mundo.

Estas ideas forman ya parte de su filosofía de la Cultura, contenida de modo especial en los libros del segundo grupo. Hasta ahora ha publicado dos (los dos en el mismo año, 1956): *La Espada de la Paloma* y *Razón de Ser*, y tiene anunciado un tercero, *Signos de Vida*, que no ha llegado a publicar, que yo sepa. Si el primero de ellos es un libro esotérico de difícil lectura, en el que se toman en serio y bastante al pie de la letra algunos pasajes del Apocalipsis nunca digeridos del todo por la cultura occidental, el segundo, que lleva como subtítulo *Tras el enigma central de la Cultura*, es un libro de lectura apasionante. A través de sus citas comentadas de Hegel y de Dilthey, de Einstein y de Whitehead, de Teilhard y de Bachelard, etc., su confianza de poeta-filósofo en el Reino de la Imaginación le lleva a afirmar la existencia de un más allá transmundano, que coincide con el de la revelación cristiana en ser la realización plenaria del amor.

Ya hemos visto que en su carta a Bodini cita Larrea las dos revistas, *España peregrina* y *Cuadernos americanos*, que ha fundado en Méjico, en unión con otros exiliados españoles, y que ha dirigido durante algún tiempo. Yo no puedo hacer aquí el estudio detenido que merecen. Limitándome a la obra de Juan Larrea, añadiré que, años más tarde, en la Córdoba argentina, ha publicado también una revista de estudios vallejanos: *Aula Vallejo* [57].

Desde los más remotos orígenes del 27 pertenecen a la generación unos pocos escritores en prosa, críticos literarios y de poesía, que colaboran en las mismas revistas y mantienen los mismos principios que los poetas. Dos de ellos, Melchor Fernández Almagro y Antonio Marichalar, sin abandonar la crítica literaria militante —sobre todo, el primero—, se van a pasar al campo de la historia. La vocación de historiador de Fernández Almagro es más temprana que la de Marichalar, y su obra más abundante y de tema contemporáneo. Los dos, por otra parte, coinciden en ser historiadores extrauniversitarios, aunque estrictamente científicos. Fernández Almagro ha sido uno de los pocos críticos literarios españoles que entendía de poesía, aunque en la etapa final de su vida renunciara, por así decirlo, a ello. Con la excepción de sus dos libros monográficos sobre Ganivet y Valle Inclán, no ha recogido su crítica en libro. No por ello deja de ser ésta —recordemos su famosa *Nómina incompleta de la joven literatura española* (1927)— un material de primera calidad, necesario para el conocimiento y la valoración inteligente de nuestra vida literaria desde los años veinte [58].

Marichalar publica antes del año 27 sus dos libros de prosa ensayística, y en parte poemática: *Palma* (1923) y *Girola* (1927). Son dos libros prometedores de joven escritor incorporado al gran momento europeo de renovación de las formas, pero su autor abandona pronto este camino inicial de creación literaria pura. En 1933 aparece *Mentira desnuda*, que, según nos dice el propio Marichalar en una nota preliminar, son "veinte ensayos tomados al azar entre la dispersa labor de diez años". Esta labor dispersa ha salido en su mayor parte en las páginas de la *Revista de Occidente*. En uno de los ensayos del libro —escrito como prólogo para la traducción de *El artista adolescente*, hecha por Dámaso Alonso— nos habla de *James Joyce en su laberinto*. En otro nos habla de la visita que, acompañando a Paul Valéry, le hace a Rilke poco antes de su muerte. El primero de todos, *Poesía eres tú*, empieza siendo un comentario a la *Antología* de Diego, que acaba de salir, pero pronto se convierte en comentario más extenso de algunos teorizadores franceses e ingleses que escriben sobre el fenómeno poético, como se decía entonces. A Diego le presenta así:

—¿Y usted quién es?
—¿Yo? El novio de la poesía.

Sin embargo, Marichalar no está del todo conforme con la distinción de Diego entre literatura y poesía, y nos recuerda, en cambio, el orden establecido por Coleridge entre imaginación de primer grado o energía poética creadora, imaginación de segundo grado, que recrea idealizando, y simple fantasía. El título del libro alude al arte como mentira vestida, propio del fin de siglo, y a su nueva posibilidad novecentista de llegar a ser mentira desnuda.

Su famosa biografía *Riesgo y ventura del Duque de Osuna* es ya un libro de transición entre el puro escritor de imaginación y el historiador bien documentado. De acuerdo con los grandes maestros del género, tan en boga en aquellos años, la documentación minuciosa es la que le proporciona sus alas al vuelo del estilo [59].

También Adolfo Salazar, después de sus primeros y prometedores ensayos literarios juveniles, algunos de ellos recogidos en libro, va a seguir su verdadera vocación de crítico musical y va a llegar a ser nuestro primer musicólogo contemporáneo [60].

José María de Cossío, tal vez el humanista más completo de la generación, es al mismo tiempo la personificación del gran aficionado a la poesía y del gran aficionado a los toros. La generación del 98 ha sido casi en su totalidad antitaurina. En la siguiente hay ya "división de pareceres", con Ortega, Marañón, Ayala, etc., de un lado —el que aprueba—, y Juan Ramón, Gabriel Miró y alguno más, del otro, el que condena. En la del 27, los dos poetas taurinos por excelencia son los dos más ágiles en imágenes y más ricos en combinaciones métricas, Gerardo Diego y Rafael Alberti, a los que hay que añadir el nombre de José Bergamín y su *Arte de Birlibirloque* —del que me ocuparé más adelante—, y el de José María de Cossío. La afición de Cossío, equitativamente repartida entre estas dos actividades gemelas, el arte de versificar y el arte de torear, le lleva por un lado a los excesos de una erudición insaciable, y por otro a la moderación y el acierto de una crítica inteligente y flexible.

Además de aficionado a la poesía y aficionado a los toros, Cossío es un aficionado a la amistad y, como la amistad es el amigo, un aficionado a los amigos. La amistad de Cossío con la mayor parte de los poetas del 27 contribuye de manera decisiva a la toma de conciencia, ética y estética, de la generación en sus primeros momentos. No sólo van a ser todos amigos entre sí, sino que por mediación de Cossío amplían el círculo de sus amistades en el terreno del toreo y en el del fútbol. Porque, además de aficionado a la poesía, a los toros y a la amistad, Cossío es aficionado al fútbol. ¿Y a cuántas cosas más no va a ser aficionado, incluyendo la buena conversación y la buena mesa?

He hablado ya de arte de versificar, y lo he hecho a propósito, porque para Cossío la poesía es ante todo el arte de hacer versos. Y si los versos son regulares y están agrupados en estrofas también regulares y rimados en rima perfecta o consonante, miel sobre hojuelas. Como aficionado a la poesía, Cossío es aficionado al descubrimiento de bellos versos. Si Guillén, el creador, sostiene que "no hay más poesía que la realizada en el poema", Cossío, el coleccionista, sabe que no hay más poesía que la que cabe en un verso digno de este nombre.

El primer libro publicado por Cossío en 1931 se llama, como era de esperar, *Los toros en la poesía española*. Más adelante, en su gran enciclopedia *Los toros*, va a ampliar el estudio del tema a toda la literatura española y parte de la extranjera. Pero desde algunos años antes estaba escribiendo y publicando en revista sus "notas de asedio" a poetas y poemas españoles, clásicos y románticos, en las que suele estudiar un tema muy limitado y concreto a través de varios autores de diferentes épocas. En estas notas, reunidas en 1936 con el título *Poesía española*, Cossío va más allá que Azorín, si es posible, en su sensibilidad para el detalle, aunque le ceda en penetración psicológica. El

"asedio" de Cossío nunca se refiere a un conjunto; sólo nos acerca a cada verso aislado y a todo lo que en él ha puesto el poeta. En este sentido, podemos considerarle como un continuador, más fragmentario e impresionista, de los grandes comentadores de Garcilaso, Camoens o Góngora. Las notas recogidas en el libro son cuarenta y cuatro, y los poetas cerca de cincuenta, desde Berceo a Núñez de Arce. El paisaje poético lo estudia en Berceo, Micer Francisco Imperial, Guevara (el poeta del cancionero) y Garcilaso, y el tema de la poesía "moradora de las nieblas", en Enrique Gil, Bécquer y Rosalía de Castro. El tema *llamas, sangre*, en Rioja, Quevedo y Góngora, y el del *impudor lírico*, en Cienfuegos y Espronceda. Más adelante, en los dos libros titulados *Romanticismo a la vista* y *Siglo XVII*, abandona esta forma de la breve nota de asedio y se pasa a la del ensayo o artículo más extenso. En la colección de *Clásicos olvidados* edita a Polo de Medina, y en su discurso de ingreso en la Real Academia nos habla de *Lope, personaje de sus obras*, es decir, de aquellas comedias en las que aparece bajo el nombre de Belardo y generalmente bajo el disfraz de jardinero. Por último, en 1952 y 1960 salen sus dos aportaciones más importantes a la historia de la poesía española, sus dos libros *Fábulas mitológicas de España* y *Cincuenta años de poesía española (1850-1890)*. Al contrario que Marichalar, que prefiere ocuparse de autores contemporáneos y extranjeros, Cossío limita su actividad crítica a los escritores de lengua española, con preferencia del pasado [61].

El aforismo y la creación poético-intelectual de José Bergamín [62]

El primer libro que publica José Bergamín en 1923 se llama *El cohete y la estrella*, y es un libro de aforismos. ¿Poesía gnómica en prosa? Según el diccionario, el aforismo es "sentencia breve y doctrinal, que se propone como máxima". Por lo tanto, un libro de aforismos sería un libro serio, doctrinal y sentencioso, pero el libro de Bergamín no quiere ser demasiado serio ni doctrinal, ni confundir lo sentencioso con lo pretencioso. Se trata, según nos dice un subtítulo explicativo, de "afirmaciones y dudas aforísticas lanzadas por elevación". Se trata de cohetes —las estrellas se están allá arriba, quietecitas en su cielo—, y el cohete es algo que tiene que hacerse perdonar el acierto, el fugaz estallido, el chisporroteo escandaloso. Valbuena Prat, hablando de este libro, dice que en él "la forma supera al contenido" [63]. Yo diría más bien que la forma es un homenaje al contenido. La broma superficial del estilo permite decir cosas más hondas. Una cosa es decir cosas importantes y otra darle importancia a lo que se dice. Si el contenido tiene verdadera importancia, la forma puede ser aparentemente ligera y contradictoria. Éste es el ambiente en el que, burla burlando, nos movemos dentro del primer libro aforístico de Bergamín. Un libro que nos habla de moral y de religión, de música y de baile, de la mujer y del diablo, pero sobre todo de arte y de literatura.

"Sé apasionado hasta la inteligencia", nos dice, completamente en serio, una de sus máximas. Y otra, también en serio: "Existir es pensar y pensar es comprometerse." Comentando, recién salido el libro, este aforismo, preguntaba y se preguntaba Unamuno: "¿Sabe José Bergamín todo lo que ha dicho —lo que se ha dicho— al decir esto? Seguramente no, porque no es el dicente el que sabe todo lo que dice." Y después de extenderse en algunas disquisiciones sobre la etimología de "existir", termina con estas palabras que han resultado proféticas; no sólo en su caso, sino también en el caso de Bergamín: "Pensar es comprometerse. Y a las veces, caer bajo el Código. Porque el delito

mayor del hombre es haber pensado." En otro de sus aforismos, Bergamín se pregunta a su vez, y pregunta, con seriedad, ahora ya, doblada por la burla:

—¿Tienes dentro de ti todo lo que has aprendido?
—Lo tengo a mi lado; en el cesto de los papeles.

Si cito este aforismo, en vez de otros muchos, es porque desde esta misma actitud va a escribir su autor una gran parte de su obra posterior. El saber ocupa lugar, según nos dice, volviendo del revés la máxima popular, en otro pasaje, y hay que volver a la ignorancia de la poesía, esa ignorancia o disponibilidad creadora que, según Gerard de Nerval, *ne s'aprend pas.*

Torrente Ballester, en su *Panorama,* cita como precedentes del arte bergaminesco del aforismo a Gracián y a Reverdy [64]. Es cierto que el aforismo tiene mucho de agudeza y arte de ingenio en sentencia breve, pero cuando Bergamín va a llegar a parecerse más a Gracián es cuando no escribe aforismos, sino, como veremos en seguida, prosa conceptista ininterrumpida. En cuanto a Reverdy, poeta lírico esencial y nada ingenioso, su libro *Le gant de crin* es de 1927, fecha algo posterior a la de *El cohete y la estrella,* y las notas que contiene son más bien comentarios sobre su propia experiencia poética. En cambio, sí podemos relacionar el arte de Bergamín con el de otros dos poetas franceses de la época cubista: Max Jacob y su *Art poétique* (1922) y Jean Cocteau y su *Le cocq et l'arlequin,* de 1918, aunque hasta 1926 no lo incorpora a otro libro más amplio: *Le rappel a l'ordre.* Sin embargo, yo diría, de acuerdo con el autor, que el aforismo de Bergamín viene de más lejos: en el terreno de la ética, de Pascal; y en el de la estética, de Nietzsche. Sus afirmaciones sobre el baile y el bailarín tienen aire de juego o *gaya ciencia* nietzscheana, mientras sus paradojas sobre la fe y el catolicismo nos revelan una auténtica preocupación en la línea pascaliana, pasando por Unamuno.

Del aforismo —como del microscopio, en la frase de un histólogo catalán que citaba Eugenio d'Ors— conviene usar, pero no abusar. Y ya que he citado yo a mi vez a Eugenio d'Ors, aprovecharé la ocasión para decir que también va a haber en la posición estética de Bergamín una doble procedencia, directa e indirecta, de Maurice Barrés, a través de la obra de éste y a través del primer *Glosario* orsiano, de tan alta calidad intelectual y poética. En todo caso, Bergamín no abusa del aforismo, y sólo bastantes años más tarde, en 1934, publica su segundo libro de este género: *La cabeza a pájaros.* Pensar por aforismos es tener la cabeza a pájaros, y ya alude a ello Juan Ramón Jiménez en la breve caricatura lírica que va al frente de *El cohete y la estrella*: "Porque dejar volar a un pájaro preso en la cabeza es fácil; y siempre queda en todo nuestro ser el bellísimo ejercicio de la elasticidad, y arriba, la agilidad alerta del pensamiento."

La cabeza a pájaros es un libro dividido en cinco partes: *Molino de razón, La cáscara amarga, Arte de temblar, Puente de plata* y *El grito en el cielo.* En la primera y la segunda parte sigue hablándonos sobre todo de pasión e inteligencia, de razón y de fe, de arte y de moral, mientras la tercera está dedicada a la poesía como arte de temblar y la cuarta a la música como puente de plata del pensamiento. "La poesía de Baudelaire, nos dice al comienzo de la tercera parte, era estremecimiento nuevo: todo lo nuevo es estremecimiento, y toda poesía arte de estremecimiento: arte de temblar." Y en seguida añade: "Tiembla; pero no seas diapasón." En la cuarta parte nos previene contra la música: "No te fíes demasiado de la música, que no tiene palabra." O más concretamente contra la música del violín: "Cuidado con ese violín, que tiene gatitos en la barriga." El libro empieza cristianamente con la señal de la cruz que hacen las aspas del molino en el cielo, y termina con el elogio del gallo

de la veleta. La quinta parte, *El grito en el cielo,* más breve que las anteriores, no es más que la exposición de su poética del gallo (que procede, y al mismo tiempo difiere, del gallo de Cocteau), y donde su aforismo se acerca a la greguería ramoniana:

"Cuando canta el gallo se van los fantasmas."
"Los gallos sacuden las alas como los ángeles."
"El gallo canta gozosamente la pasión de la inteligencia."
"El gallo grita la desesperación poética del pensamiento: desesperado hasta la frivolidad."
"Si no pones el grito en el cielo, ¿cómo quieres que te oiga Dios?"

Entre estos dos libros de aforismos, Bergamín publica un tercero, *El Arte de Birlibirloque* (1930), que en realidad es posterior a los otros dos. Se trata de una poética o entendimiento del toreo, y, a través de éste, una afirmación del pensar poético figurativo. Frente a lo castizo y característico, Bergamín defiende la posición novecentista de la universalidad, y por eso nos dice al final de este nuevo libro que "el toreo no es español, es interplanetario". Según él, "El casticismo costumbrista ha corrompido las corridas de toros, ni más ni menos que el teatro, la literatura, la pintura, la arquitectura, la música, el catolicismo y la política: todo lo que ha hecho infraespañol". Esto quiere decir que desde su tendido de aficionado Bergamín pasa revista a toda la vida cultural española, y toma posición ante ella. Aludiendo al traje de luces que viste el torero, precisa: "No es oro (ni plata) todo lo que reluce en el toreo; es más: inteligencia." Por eso cree que "el imaginativo, el soñador y, probablemente, las mujeres, sobran en la plaza: en la limpidez de su atmósfera celeste no hay musarañas en qué pensar." Todo el libro es una exaltación del arte clásico de torear de Joselito, frente a la degeneración casticista de Belmonte. En algún momento, nos hace alguna declaración más confidencial: "El fantasma luminoso de Joselito (antes que Nietzsche y que Pascal) relampagueó de clara inteligencia juvenil mi adolescencia oscura." Bergamín, para pensar, es decir, para existir de veras y comprometerse —y en esto se nota su doble procedencia pascaliana y nietzscheana—, necesita moverse entre los términos de una disyunción: en este libro, lo apolíneo (Joselito) y lo dionisíaco (Belmonte). Más adelante, cuando funde y dirija una revista, la llamará *Cruz y Raya,* o + y — (más y menos), revista de afirmación y de negación.

Pero en estos años juveniles no limita sus formas de creación literaria al aforismo más bien crítico, aunque casi siempre con trasfondo lírico. En 1926 publica un libro de semblanzas de amigos —presentadas bajo los títulos genéricos de *El insistente..., El incandescente..., El atrancado..., El avispado...,* de tradición humanística, que podríamos incluir entre las aportaciones de la generación al poema en prosa. Antes y después, 1924 y 1927, va a publicar otros dos que contienen varias piezas dialogadas de teatro minoritario o experimental: *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye.* A estas piezas incorpora, por lo pronto, las mismas preocupaciones de orden estético y religioso que a sus libros de aforismos. Pero no se trata ahora de crítica, sino de creación, y en este sentido van a ser dos libros de poesía teatral dialogada en prosa y en verso. La dedicatoria de *Enemigo que huye* (libro dividido en dos partes, *Polifumo* —clara alusión al Centenario gongorino— y *Coloquio espiritual)* está en verso. Al final del *Cohete y la estrella,* Bergamín reproduce la adivinanza popular andaluza, de María Chucena, que aprendió de boca de su madre malagueña:

María Chucena su choza techaba,
y un leñador que por allí pasaba
le dijo: "María Chucena,
¿techas tu choza, o techas la ajena?"
"Ni techo mi choza ni techo la ajena,
que techo la choza de María Chucena."

Y ahora este libro va a estar dedicado a María Chucena, con estos versos:

A ti, esotérica, dedico este libro polifumo
(el aliento vital empaña tu espejismo):
polvo, ceniza y nube
—o nieve—:
todo es humo.
Todo es humo y lo mismo.

Tal vez la pieza más lograda del libro sea la tercera, es decir, el *Coloquio espiritual entre el pelotari y sus demonios,* dedicado a Max Jacob. Se trata de representar plásticamente el examen de conciencia ignaciano. El pelotari, vasco como San Ignacio, se juega su vida a la pelota, y sus demonios —máquinas complicadas o *robots,* como diríamos, "castizamente", hoy día— no son más que dos: el físico y el metafísico. *Polifumo,* por su parte, contiene otras dos piezas complementarias entre sí: la *Variación y fuga de un fantasma,* sobre el mito de Hamlet y Ofelia; y la *Variación y fuga de una sombra,* sobre el mito de Don Juan y, al mismo tiempo, el de Fausto. Don Juan acude a la visita del Doctor Fausto, y éste le examina por Rayos X, cuyos ángeles fluorescentes cantan así:

¡Pureza! ¡Pureza! ¡Pureza!
Por algo se empieza.
Contricción
y absorción
del corazón
por la ciencia.
La observación
es experiencia.
¡Cantemos el cántico de la fluorescencia!

Como en los libretos de zarzuela y del género chico —no olvidemos que Bergamín ha sido yerno de don Carlos Arniches—, en estas *Variaciones* de intención musical alternan las escenas intelectuales, dialogadas en prosa, con los números más divertidos en verso lírico-cantable y hasta bailable.

En la primavera del año 30, Bergamín va a dar cuatro lecciones en la Residencia de Señoritas de la calle Miguel Ángel, en Madrid, sobre el tema *Las raíces poéticas elementales del "Teatro independiente español y revolucionario del XVII".* Al año siguiente se publican estas lecciones en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* de Santander. Y dos años más tarde se han convertido ya en el libro *Mangas y capirotes.* La aparición de este libro es sólo un par de meses posterior a la del primer número de la revista *Cruz y Raya,* dos acontecimientos decisivos para la constitución de la personalidad definitiva de Bergamín como escritor. *Mangas y capirotes, o España en su laberinto teatral del XVII,* está dedicado *A Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe,* y el nombre de Don Manuel figura en la primera lista de editores de *Cruz y Raya.* Además del prólogo, *España en su laberinto,* el libro está dividido en tres partes: *La pura verdad por el arte de vestir al muñeco, La cólera española y el concepto lírico de la muerte* y *La corrida de los tiempos a las luces claras de la burla.* Todos estos títulos, anticipo ya maduro de otros muchos que han de venir en seguida, nos revelan que para hablar del teatro barroco español, independiente, católico y revolucionario, Bergamín barroquiza intelectualmente su prosa. En ella alcanza plenitud de forma el conceptismo latente en su pensamiento. Cada frase se enrosca sobre la anterior y la lectura avanza a modo de espiral, en vez de línea recta, jugando conceptualmente con el sentido de las palabras hasta desentrañarlas y sacarles toda la lucidez poética que llevan dentro. En este sentido, el libro no es más que un ininterrumpido y entusiasta comentario a unos cuantos versos de nuestros

grandes poetas dramáticos y temporales, que Bergamín ha leído a fondo y con asombro. Para confirmarlo, citaré un pasaje que arranca de un par de versos de Lope:

"Pues su blando rumor deja
segundo ruido en el alma.

Este *segundo ruido* que posa su dejo, su hondo eco, su fina resonancia en la animación popular, por el teatro, de esta poesía católica, es una mística y tomística consecuencia espiritual de su razón divina, de su poética razón de ser divina: de su pura verdad creadora, de su luminosa generación ferviente."

Cuando el pensamiento crítico-creador de Bergamín llega a esta forma de comentario se acerca al de nuestros grandes comentaristas religiosos de los siglos XVI y XVII, anteriores a la nueva mentalidad crítica que surge y domina en el siglo siguiente. "*Expresión paradógica de una pasión española* podría llamarse al conjunto de su pensamiento", nos dice Torrente. Y añade: "En el fondo, España es el tema preferente de Bergamín, su gran preocupación, por no decir la única; a España revierten sus preocupaciones estéticas y religiosas. Su elección de Unamuno como más cercano guía obedece tanto al gusto por la contradicción, por la paradoja, por el pensamiento en lucha consigo mismo, como a la pasión española." Y un poco más adelante, insiste: "Sus mayores aciertos hasta ahora corresponden a sus libros sobre España y sus cosas, sobre escritores españoles." España en sus grandes creadores imaginativos, o figurativos, como prefiere decir Bergamín. Lo mismo que *El Arte de Birlibirloque* está presidido por la figura luminosa de Joselito, *Mangas y capirotes* —sin olvidar a Calderón ni al Burlador o Don Juan de Tirso— va a estar presidido por la de Lope. Y el guía más cercano que escoge al escribir este libro no es precisamente Don Miguel, el agónico, sino Don Marcelino, el armónico.

Los libros y ensayos sobre España y sus cosas van a crecer en las páginas de *Cruz y raya* hasta formar los tres tomos iniciales del *Disparadero español*, publicados los dos primeros en Madrid, en 1936, y el tercero ya en Méjico, en 1940. También, como veremos en seguida, van a seguir creciendo en sus años de destierro, sobre todo en los otros tres tomos, titulados *El pasajero, peregrino español en América* (1943).

El primero y el tercer tomo del *Disparadero* —otro título que proviene de su manera de decir las cosas importantes sin darle importancia— se llaman *La más leve idea de Lope* y *El alma en un hilo*, y van a estar exclusivamente dedicados a Lope y a Cervantes. La pasión cervantina va a ser un poco más tardía dentro de su obra que la lopiana, pero al final va a prevalecer sobre ésta. Con motivo del centenario de Lope, Bergamín publica, primero en las páginas de su revista y después en libro, los tres ensayos que titula *Lope, suelo y vuelo de España, Un verso de Lope y Lope en un verso* y *Lope siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja*. Lope es suelo o tierra de España en su tradicionalismo y su costumbrismo, pero es vuelo y cielo de España en su estilo poético, no sólo libre, sino inventor de libertades. Por eso, el aire que lo dibuja no puede ser más que el de la libre creación poética. Para Bergamín, Lope es la libertad de la poesía en persona, y su teatro, mucho más *Teatro en libertad* que las desiguales piececillas que Víctor Hugo tituló así. Pero en libertad no sólo católica, sino incluso teológica, es decir, como ya hemos visto, mística y tomística. Nuestro catolicismo creador del XVII no se puede medir con la falta de forma o posición anticreadora de nuestro catolicismo del XIX y principios del XX.

Dando voy pasos perdidos
por tierra que toda es aire
que sigo mi pensamiento
y es imposible alcanzarle.

Así dice un galán de Lope, citado por Bergamín. Y podemos preguntarnos: ¿cómo alcanzar el pensamiento poético, no sólo de Lope, sino de todo auténtico poeta? Esto es lo que se propone Bergamín en su libro de pasión española sobre nuestro teatro del XVII, inventado por Lope.

Pero dejemos aquí su gran momento de exaltación lopiana para entrar en el tiempo más largo de su meditación cervantina. Con Lope no se puede meditar, con Cervantes todo es meditación. Los ensayos que recoge en el tercer *Disparadero,* dedicados a Cervantes y el *Quijote,* se llaman *Laberinto de la novela y monstruo de la novelería* y *Don Quijote a las puertas del infierno.* Sin monstruos no hay laberinto vivo, sin mito de ficción no hay realidad de verdad, sin libros de caballerías y novelas pastoriles y picarescas no se llega a la nueva forma de novelar cervantina. La gran novela —Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Galdós— tiene que mantener vivo dentro de sus páginas el monstruo de la novelería.

El tema de Cervantes sigue vivo en su obra hasta el día de hoy. Dentro de poco veremos cómo reaparece en libros tan dispares y tan lejanos en el tiempo como *El pozo de la angustia* (1941), escrito en Méjico, o *Fronteras infernales de poesía* (1959), escrito en el Uruguay, aunque publicado ya en Madrid.

En el segundo tomo del *Disparadero* recoge algunos de los temas que más le permiten afirmar su personalidad dentro del ensayismo de la hora. En primer lugar, el de *La importancia del demonio,* que le acerca e incorpora en parte a una de las dimensiones más fecundas y problemáticas del catolicismo literario francés (Baudelaire y Verlaine, Barbey y Bloy, Bernanos y Mauriac, entre otros). Otro de los ensayos, *La decadencia del analfabetismo,* arranca del aforismo que ya he citado sobre el cesto de los papeles, así como de este otro de *La cabeza a pájaros:* "Bienaventurados los que no saben leer ni escribir, porque serán llamados analfabetos." Se trata, en el fondo, de afirmar la primacía de lo originario en el hombre sobre la cultura generalmente mal aprendida. Por último, en *El pensamiento hermético de las artes,* desarrolla y resume al mismo tiempo la poética expuesta al voleo en sus libros de aforismos, completándola con la aplicación a un caso concreto: *Un lenguaje de fuego de la pintura* (que es una conferencia leída en 1932, con motivo de una exposición —la primera exposición individual— del pintor Benjamín Palencia).

Bergamín, en este momento, ha llegado a ser lo primero que debe ser un escritor: un estilo. Y su revista *Cruz y Raya* también va a ser un estilo dentro del conjunto de revistas culturales que se publicaban durante aquellos años en España e incluso fuera de ella. También en *Cruz y Raya* la forma plástica va a ser un homenaje al contenido. Pero, además de este estilo plástico, la revista de Bergamín ha querido ser estilo de cultura y estilo de catolicismo, o de posible vivencia del catolicismo en la España, oficialmente republicana, de los primeros años 30.

La cubierta de la revista se tiraba a dos tintas —verde clara y negra—, según la maqueta sobriamente tipográfica compuesta por Benjamín Palencia. En la primera parte de este trabajo he citado ya como sus precedentes más inmediatos de orden plástico las publicaciones madrileñas de Juan Ramón Jiménez y la revista *Litoral,* de Málaga, hecha a mano por Emilio Prados y Manolo Altolaguirre. En cada una de estas realizaciones sucesivas se afirma cada vez más la presencia del nuevo estilo editorial del 27, tan distinto, por un lado, de la ornamentación marginal modernista, y por otro del interno y excesivo activismo tipográfico ultraísta. También en tipografía la generación del 27 vuelve a un mismo tiempo a la novedad y a la normalidad de una auténtica tradición con posibilidades de futuro.

En lo que se refiere al contenido, *Cruz y Raya,* desde su primer número,

estaba dividida en tres partes de ensayo, antología y crítica. Esta última, a su vez, se dividía en otras dos, tituladas *Cristal del tiempo* y *Criba*. En las páginas destinadas a ensayo alternan los que se refieren a las más recientes posiciones en el terreno del arte, la ciencia o el pensamiento, con los que tratan de nuestro pasado cultural, principalmente literario. Alternan, por lo tanto, los nombres de los filósofos Heidegger, Ortega y Gasset, Santayana, Maritain, Zubiri, Landsberg y Mounier, el físico Palacios, el matemático Rodríguez Bachiller, los médicos Jiménez Díaz y Oliver, el compositor Manuel de Falla, el pintor Palencia, los críticos de arte Abril, Alejandra Everts y Wladimir Wleidé, con los de Menéndez Pidal, Marañón, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Cossío, García Gómez, López Ortiz, Montesinos, Casalduero, Rodríguez Moñino, Cernuda, Camón Aznar, Torres López, Rosales y el propio Bergamín. Estos segundos son más abundantes. Por eso el crítico francés Marcel Brion escribía ya en 1934, comparándola con la otra gran revista española de la época: "La *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya* se completan muy útilmente. Porque la primera constituye principalmente un amplio estudio sobre las grandes actividades intelectuales del mundo... *Cruz y Raya*, por el contrario, representa una voluntad de profundizar en el alma española, en lo que ésta tiene de más singular y de más esencial. Mientras la *Revista de Occidente* se extiende, *Cruz y Raya* arraiga..." [65]

En sus páginas de crítica, la revista no se limita a la reseña valorativa de nuevos libros y autores, sino responde, como veremos en seguida —sobre todo a través de la pluma de su director y de sus colaboradores más inmediatos: Imaz, Semprún, Mendizábal—, al compromiso de orden existencial, ético y político, que la ha hecho nacer.

Pero donde *Cruz y Raya*, a mi parecer, adquiere mayor riqueza de invención imaginativa y de mundo poético viviente o revivido es en las páginas dedicadas a antología. Éstas, las antologías de textos en verso y en prosa, antiguos y modernos, en lengua española o traducidos de otras lenguas, se alertan y se contagian unas a otras. La mayor parte de los colaboradores, eruditos o no, se convierten en antólogos, desde Marichalar a Muñoz Rojas, desde Santa Marina a Riquer, desde Cossío o Moñino a Maldonado de Guevara, desde Ramón Sijé a Pablo Neruda. Pronto estas antologías no caben en las páginas centrales que les están destinadas, y saltan a las páginas finales en color, como el *Trailer de cuatro crónicas*, del historiador Ramón Iglesia, o la que yo mismo publiqué de la prosa de Bécquer, con el título: *Música celestial de G. A. B.* Pronto también desbordan las páginas de la revista para inundar por completo las de sus dos almanaques de los años 34 y 35, a los que podemos llamar, resumiendo sus largos títulos, *El Acabóse* y *El Aviso* [66].

Nacida en un momento en que las revistas de poesía florecen de manera excepcional en todas las regiones de España, *Cruz y Raya* no quiere ser una más y destierra de sus páginas la colaboración en verso de los poetas contemporáneos. Sin embargo, a sus páginas finales en color incorpora de vez en cuando algunas obras de creación en prosa y de teatro, y en sus ediciones *El árbol* van a aparecer importantes libros de poesía de Guillén, Alberti, Cernuda, Lorca, Salinas, Neruda, Miguel Hernández y Rosales [67].

Como estilo de catolicismo, *Cruz y Raya* representa una de las pocas, y minoritarias, y difíciles, y precarias anticipaciones españolas que, al cabo de muchos años y de muchas calamidades, desembocan, junto con las del resto del catolicismo europeo, más importante y creador, en la necesidad de "puesta al día" del Vaticano II. Sería interesante estudiar este sentido de anticipación en los textos de Bergamín, firmados o no, que aparecen en la revista. *Cruz y Raya*, desde su declaración o presentación inicial —firmada, en abril de 1933, por

todos sus editores, aunque escrita por su director— hasta su último número de mayo, 1936, sólo dura un poco más de tres años, pero este tiempo ha sido suficiente para que adquiera su perfil inconfundible en la línea de otras revistas de espiritualidad personalista, como *Esprit* y *L'ordre nouveau.* Guillermo de Torre, en el capítulo que dedica al *Personalismo* en su *Historia de las literaturas de vanguardia,* nos habla del cambio de perfil que sufren las revistas europeas en los primeros años 30, pasando de lo que podríamos llamar la revolución en la forma (cubismo, futurismo, dadaísmo y, en parte, superrealismo) a una nueva revolución en el hombre (superrealismo otra vez, personalismo y existencialismo). *Cruz y Raya,* sin dejar de pertenecer a la primera, participa también en la otra. El mismo De Torre nos dice que, "en lengua española, sólo *Cruz y Raya,* de Madrid; *Sur,* de Buenos Aires; *Luminar,* de Méjico, y *Ensayos,* de Montevideo, pudieron incorporarse parcialmente a tal sector, al menos por el comentario que ocasionalmente encontró en sus páginas el personalismo" [68].

En la declaración de su primer número, *Cruz y Raya* afirma: "Ninguna forma actual del pensamiento tiene que marcarse por adelantado con etiqueta confesional alguna para expresarnos a nosotros su significado espiritual más puro. Al contrario. Porque creemos que en un proceso de verdadera depuración espiritual de todas las actividades humanas la separación de sus formas es una garantía de su autenticidad, por su independencia, cuidando de cumplir como leyes elementales estas fronteras del pensamiento, actuaremos, además de en su beneficio, en el de aquella otra actividad religiosa pura, separándola de todas las formas espirituales que le son ajenas." De acuerdo con esta declaración, Bergamín mantiene personalmente en la revista una actitud cercana a Maritain, del que publica, en el número 36, la *Carta sobre la independencia,* pero también a Mounier, que en el número 11 escribe sobre el movimiento *Esprit.* Y esta actitud es la que le lleva a discrepar cada vez más del catolicismo oficial de la Iglesia española, que va a desembocar, a partir del año 39, en un desmedido triunfalismo.

A partir de este mismo año, Bergamín se traslada a América. Sus actividades literarias en el exilio podemos dividirlas en dos etapas, mejicana y uruguaya. Durante la primera —que dura hasta después del final de la guerra mundial— va a extremar, lo mismo en la obra de creación —poesía y teatro— que en el ensayo, su posición comprometida político-religiosa. Desde las páginas de *Cruz y Raya* a las de *El pasajero, peregrino español en América,* su pensamiento, y sobre todo su pasión de escritor comprometido, llega a nuevos límites de expresión, en contacto con la realidad más inmediata. Pero sus nuevos temas de urgencia alternan con los de siempre: su meditación sobre el pasado cultural de España. Ahora ya, hasta cierto punto, ha dejado de padecer él directamente, pero empiezan a padecer sus grandes amigos franceses y en general europeos (Bernanos, Malraux, Emmanuel, Landsberg). Y sus escritos de esta época, solidarios con la causa aliada de la libertad, recogen las reacciones concretas de su nueva situación humana. Además de los tres tomos de *El pasajero,* publica en Méjico otros tres, titulados: *Detras de la cruz, El pozo de la angustia* y *La voz apagada.* Son libros de amargura vital y, al mismo tiempo, de "espera y esperanza de la paz". También publica un tomo de teatro que contiene dos obras en verso: *La Hija de Dios* y *La niña guerrillera.* La primera es una adaptación de la tragedia *Hécuba,* de Eurípides, a las circunstancias de nuestra guerra civil. Es algo parecido a lo que Alberti hizo con la *Numancia* de Cervantes. El título es el nombre real de un pueblecito de la serranía de Ávila, en las faldas de La Serrota, en el que se sitúa la acción. En cambio, *La niña guerrillera* está en la línea romántica de nuestro teatro del XVII, y más concretamente de sus comedias de aventureros y de santos. A partir

de Méjico, el estilo barroco de Bergamín adquiere un nuevo tinte romántico.

Más adelante, después de una breve estancia en Venezuela, Bergamín se traslada a Montevideo, donde reside hasta el año 58, siendo profesor de su Universidad. Allí publica otras dos obras de teatro: *Melusina y el espejo* (Figuración bergamasca en tres actos, en prosa y en verso) y *Medea la encantadora* (Explosión trágica en un acto). También publica en las páginas de la revista *La Licorne* la primera parte de *Recuerdos de esqueleto,* titulada *Ahora que me acuerdo.* En estos años vuelve a una actividad literaria menos comprometida y más variada. Y a su regreso a España publica uno de sus libros más importantes: *Fronteras infernales de la poesía.* En este libro parte de un pasaje de Nietzsche, antigua frecuentación y predilección suya, en el que éste nos dice que descendió a los infiernos, como Ulises, "para poder hablar con algunos muertos". Nietzsche cita cuatro parejas humanas: Epicuro y Montaigne, Goethe y Spinoza, Platón y Rousseau, Pascal y Schopenhauer, y añade: "Con ellos tengo que entrar en explicaciones cuando he caminado largo tiempo solitario." Bergamín, por su parte, nos dice: "En este libro encontrará el lector otras cuatro parejas inmortales y Nietzsche. Séneca, Dante, Rojas, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Sade, Byron, fueron los ocho en que tuve puestos mis ojos, sintiendo en mí, como una sola, sus miradas." Y más adelante: "Y *que me perdonen los vivos* —son palabras de Nietzsche, que también ha citado— *si son ellos los que me parecen como sombras.* En estos nueve siento verdaderamente una vida eterna." Personalmente, no estoy de acuerdo con el nombre de Sade, que yo sustituiría por el de Blake, para que la última pareja fuera, en su totalidad, inglesa. ¿Y por qué no Baudelaire o Rimbaud, creadores de infierno poético? Desde el principio del libro, su autor se pregunta: "¿Es posible una experiencia viva, humana, del Infierno?" Y comentando un verso de Séneca en su *Medea: peor que la muerte es su guarida,* insiste: "¿Es el hombre esa guarida infernal de la muerte?" Los nueve capítulos del libro van a ser otros tantos estudios bastante desesperados sobre la obra de los poetas escogidos, pero refiriéndola siempre a la posible revelación del Infierno que hay en ella. Su imaginación crítica funciona ahondando y agotando el sentido de las citas de otros autores que le sirven de punto de partida o, como en los motores de explosión, de chispa que pone en marcha su propio pensamiento. A Bergamín le gusta pensar en unión con los demás. Por eso, su libro es muy rico en aciertos personales, pero también en contenido objetivo. El capítulo sobre *La Celestina* y lo que podríamos llamar su humanismo infernal es, a mi parecer, uno de los mejores del libro. En el dedicado a Cervantes vuelve a meditar sobre el tema de Don Quijote a las puertas del Infierno. (En cambio, en *El pozo de la angustia* nos ha hablado de Sancho en su Purgatorio; es decir, la sima en que cae, a su salida de la Ínsula.) En Quevedo, como en Séneca, Infierno y moral se corresponden y el primero llega a ser caricatura de la segunda. En el satanismo de Byron —cuyos fantasmas pasan, pero cuya voz queda— está ya contenida toda la rebelión moderna. En el capítulo final comenta algunos textos de Nietzsche sobre poesía, y añade: "El sentido de la poesía en su *totalidad,* la *posesión total del sentido de la poesía,* es, en cambio, para nosotros, tal vez, la máxima virtud nietzscheana." Si la verdad es esa *totalidad* y la vida esa *posesión total,* en Nietzsche, "la antigua enseñanza de los griegos se repite, en cuanto la verdad puede más que la razón y la vida más que la pasión por el dolor o por el goce".

En los años de guerra civil, Bergamín se ha puesto a escribir poesía en verso. En la revista *Hora de España* publica sus *Tres sonetos a Cristo Crucificado ante el mar,* que merecieron un comentario elogioso de Antonio Machado. Están escritos en París y dedicados al matrimonio Maritain. El primero dice así:

No te entiendo, Señor, cuando te miro
frente al mar, ante el mar crucificado.
Solos el mar y Tú. Tú en cruz alzado
dando a la mar el último suspiro.

No sé si entiendo lo que más admiro:
que cante el mar estando Dios callado;
que brote el agua, muda, a su costado,
tras el morir, de herida sin respiro.

O el mar o tú me engañan, al mirarte
entre dos soledades, a la espera
de un mar de sed, que es sed de mar perdido.

¿Me engañas tú o el mar, al contemplarte
ancla celeste en tierra marinera,
mortal memoria ante inmortal olvido?

Más adelante ha escrito hasta una docena más, de carácter más íntimo o dedicados a Madrid y al futuro de España. Hoy día, su obra poética de penúltima hora está recogida en dos tomos, editados por los *Renuevos de Cruz y Raya: Rimas y sonetos rezagados* (1962) y *Duendecitos y coplas* (1963). Lo mismo en las rimas amorosas que en los sonetos, Bergamín cultiva una forma poética rezagada; en las rimas, francamente becqueriana y decimonónica, anterior incluso al modernismo; en los sonetos, una forma barroca y conceptista tradicional:

Siempre mañana y nunca mañanamos.
LOPE

Mañana está enmañanado
y ayer está ayerecido:
y hoy, por no decir que hoyido,
diré que huido y hoyado.

A tal extremo ha llegado
hoy a perder el sentido
que al mañana ha convertido
en "cualquier tiempo pasado".

Un ayer futurizado
y un mañana preterido
nos han escamoteado

un hoy por hoy suspendido
de un mañana anonadado
y de un ayer evadido.

En las *Coplas* se atiene a su arraigo familiar andaluz, y quiere renovar el aire perdido y olvidado de las de Augusto Ferrán:

Sueña y desensueña el alma
lo que hace y deshace el tiempo.
Lo que mienten las estrellas
lo desmiente el pensamiento.

No se cree porque se espera,
se espera porque se cree.
(Eso lo sabe cualquiera
aunque no sepa por qué.)

Tú no tienes alma.
Tú tienes un sueño
que nunca se acaba.

¿Era malo Don Quijote?
Muy malo para vivir.
¿Y Alonso Quijano el bueno?
Muy bueno para morir.

Mira, la pura verdad
es que la verdad no es pura.
O lo es por casualidad.

En los *Duendecitos* —publicados por primera vez en *Papeles de Son Armadans*— es donde logra una forma poética más personal, tal vez porque en ellos vuelve a sus aforismos de primera hora, aunque ahora los enrede y desenrede en verso, en vez de en prosa:

"Al final,
todo es igual."
(Porque Fray Luis de León — le ha ofrecido la ocasión — con una expresa versión, — la monja Isabel Osorio — lee el Cantar de Salomón — ¿soñando en Don Juan Tenorio?...)
"Por principio,
amor es ripio."
(Y es consonante notorio — de Tenorio con Osorio — el fuego del Purgatorio. Isabel, — consonante de Luzbel, — por Él, con Él, contra Él, — prendida en llama consuena... — ¡alma en pena! — Y a Fray Luis de León — por consonar con canción, — con pasión y corazón, — con razón, y sin razón, — le prende la Inquisición.)
"Al final,
todo es moral."

Al final, en el caso de Bergamín, todo es poesía, "sentido de la poesía en su *totalidad*", como él mismo decía de Nietzsche. Y su obra, complemento inseparable de las de los grandes poetas de su generación.

PUNTO FINAL

Al llegar a este obligado punto final, queda incompleto el trabajo sobre la generación poética del 27. Falta, tal vez, un estudio sobre *Teatro y poesía*, es decir, sobre la obra poética teatral de Pedro Salinas, Federico García Lorca y Rafael Alberti, en prosa la primera y en verso y prosa las otras dos. Y faltan, desde luego, muchos poetas, tal vez demasiados, pero casi todos ellos dignos no sólo de mención, sino de estudio. Hay dos poetas vinculados con la generación que no pertenecen a ella por la fecha de su nacimiento, aunque sí por el planteamiento de su poesía: el malagueño José Moreno Villa y el madrileño Antonio Espina, autor de un solo libro de versos, aislado y deslumbrante: *Signario*. Pero la obra de estos dos poetas se estudia en otro capítulo y yo me limito a citar sus nombres.

Tampoco puedo hacer más que citar a otro "extravagante" de la generación, Adriano del Valle, que, como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo, empieza siendo ultraísta y sigue después hasta el final su camino de juego e ingenio verbales, a un mismo tiempo imaginista y neoclásico, en romances, décimas y sonetos. Al nombre de Adriano debo añadir otros dos: el del onubense Rogelio Buendía, que colabora con él en la confección de la revista *Papel de Aleluyas*, y es modernista y gongorino, y el del cordobés Pedro Garfias, también ultraísta en su primera hora, que llega a un delicado y sobrio acento intimista en su libro *De soledad y otros pesares*, publicado ya en Méjico. Cordobés, como Garfias, es Rafael Porlán, que cultiva una línea barroca más tradicional andaluza y más afín a la de otros poetas sevillanos.

En el grupo sevillano, que publica *Mediodía*, tenemos en primer lugar la figura de otro extravagante, Fernando Villalón-Daoiz, aristócrata y ganadero de reses bravas, nacido en 1881, el mismo año que Juan Ramón Jiménez, pero que se incorpora en 1926, con su primer libro —todavía, en parte, modernista—, a los poetas de la joven generación. José María de Cossío, en el prólogo que escribe para sus *Poesías*, nos recuerda que su actividad fue sumamente breve. "En 1926 publica su primer libro y en 1930 fallece. Sus distintas intenciones literarias tienen, pues, rigurosa contemporaneidad." Villalón, en efecto, al mismo tiempo que poeta de romancero tradicional en sus *Romances del 800*, va a ser poeta gongorino en las estancias de *La Toriada* y poeta superrealista en otros poemas que no recoge en libro, pero quedan incorporados al tomo póstumo de *Poesías* y a la *Antología* de Diego. En el mismo grupo sevillano hay un poeta malogrado, Alejandro Collantes de Terán, de imaginación rica y depurada en las poesías que nos quedan de él, y otro poeta, Juan Sierra, de obra muy reducida y selecta. Pero los dos nombres más importantes de este grupo, a los que siento no poder dedicar, ahora ya, un estudio detenido, son los de Rafael Laffón y Joaquín Romero Murube. Laffón es francamente conceptista y virtuoso del metro y de la rima, en la doble dimensión, profana y religiosa, de su poesía, mientras en el acento personal de Romero Murube persisten los dejos mejores de la poesía arábigo-andaluza y de la escuela prerromántica sevillana. Zéjel, canción, estribillo, sensibilidad, finura, gracia: van a ser las características de esta lírica de jardín cuidado, siempre fiel a sí misma.

Al frente del grupo malagueño hay otros dos poetas de obra esencialmente lírica, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Los dos están en la línea de depuración del alma y la palabra elemental andaluza que ha inaugurado Juan Ramón Jiménez. Prados es más sensual y atormentado, y más cercano, en algún momento, a una forma superrealista; Altolaguirre, más espiritual e inefable. No puedo dedicarles la atención que merecen. Otro poeta malagueño, José María Hinojosa, ha cultivado al mismo tiempo una forma superficial superrealista y una forma tradicional andaluza. Los nombres de José María Souvirón y Carlos Rodríguez Spiteri, malagueños, junto con los del gaditano Pedro Pérez Clotet y la poetisa, de origen murciano, Carmen Conde, pertenecen más bien a la generación siguiente. El nombre de José María Pemán, aunque su obra lírica tenga algunos puntos de contacto con la de estos poetas, ocupa un lugar destacado, como escritor en prosa y autor de teatro, fuera de los límites de la generación.

En el archipiélago canario hay dos grupos poéticos importantes: el de Las Palmas y el de Santa Cruz de Tenerife. Al primero pertenecen, entre otros, los nombres de Fernando González, José Perdomo y los hermanos Claudio y Josefina de la Torre, incorporada esta última por Diego a su *Antología*. El grupo de Tenerife publica *Gaceta de Arte* y es uno de los focos más interesantes de producción superrealista en todos los órdenes. Tal vez el nombre de este grupo que deba destacar junto con el de Agustín Espinosa sea el de Pedro García Cabrera, que empieza publicando poemas de forma superrealista en la *Gaceta*, y llega a plenitud de voz con su libro *La esperanza me mantiene*.

En el resto de España hay poetas más o menos aislados y esporádicos, autores tal vez de un solo libro de poesía y cultivadores más asiduos de otros géneros, como la novela, el teatro o el ensayo. Debo citar los nombres de Juan Chabás, José María Quiroga Pla, Max Aub, Luys Santamarina, Edgar Neville... En cambio, Juan José Domenchina nos ha dejado una obra poética abundante, lo mismo en su primera etapa madrileña, anterior a 1936, y recogida en sus *Poesías completas* de esta fecha, que en su segunda etapa mejicana, recogida en la antología *Perpetuo arraigo*, cuya principal característica va a ser una honda y serena nostalgia de España, disciplinada en sonetos [69].

NOTAS

I. Los orígenes

[1] Juan Ramón Jiménez: *El Modernismo. Notas de un curso: 1953.* Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (Aguilar, Madrid, 1962).

Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón* (Taurus, Madrid, 1958). Contiene muchas anticipaciones de viva voz a los textos publicados en el anterior.

Ricardo Gullón: *Direcciones del Modernismo* (Gredos, Madrid, 1963).

[2] El movimiento ultraísta se estudia en otro capítulo de este mismo tomo.

Gloria Videla: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Gredos, Madrid, 1963). Contiene interesante apéndice de documentos y extensa bibliografía de libros y revistas ultraístas.

Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Guadarrama, Madrid, 1965). El capítulo 7 está dedicado al ultraísmo en España y América hispana, con mucha información de primera mano, textos, documentos, un *Balance* final y bibliografía.

[3] Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Gredos, Madrid, 1956). El prólogo, de Dámaso Alonso, se titula: *En el pórtico de una antología de la poesía española,* y a él pertenecen las palabras citadas. Muchos años antes, Alonso incorpora también una extensa selección de poesía anónima de tipo tradicional a su libro *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* ("Signo", Madrid, 1935, 2.ª edición, Losada, Buenos Aires, 1942). Esta *Antología* era el primer tomo de la que se anunciaba en cuatro, con este título: *Poesía española. Antología desde los orígenes hasta fines del siglo XIX.* Además del primer tomo, con selección, prólogo, notas y vocabulario de Dámaso Alonso, Jorge Guillén preparaba el segundo sobre el siglo xvi; Gerardo Diego y Pedro Salinas, el tercero sobre *Barroquismo y siglo XVIII,* y, en el tomo cuarto y último, Salinas se ocupaba del *Romanticismo* y Diego del *Realismo.* En esta empresa colectiva, que desgraciadamente quedó interrumpida el año 36, aparecen reunidos por primera vez los nombres de los cuatro "poetas profesores" de la generación. La *Antología de Contemporáneos,* de Diego, también formaba parte, a manera de apéndice, de esta colección.

[4] La nómina más completa de las revistas de este período está en el folleto de Rafael Santos Torroella: *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* (Segovia-Madrid, 1952), publicado con motivo del congreso de poesía que se celebró en Segovia en la primavera de dicho año.

II. Los mundos poéticos y la métrica

[5] Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1957). Cernuda se ocupa de la que él llama generación del 25 en la cuarta parte de su obra. Primero habla de sus comienzos, de su predilección clasicista y su predilección por la metáfora, del verso creacionista y del superrealista, y en seguida dedica otros dos estudios a los dos poetas de la generación ya fallecidos en la fecha en que escribe el libro: Salinas y García Lorca.

[6] Jorge Guillén: *Lenguaje de poema. Una generación,* en el libro *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles* ("Revista de Occidente", Madrid, 1962).

[7] Pedro Salinas Serrano, de familia alicantina, nació en Madrid, en 1892; murió en Boston, 1951. Años 1914-17, lector de español en la Sorbona. Año 1918, catedrático de Literatura en la Universidad de Sevilla. Años 1922-23, profesor en Cambridge. Catedrático de Literatura en la Universidad de Madrid y secretario de la Universidad Internacional de Santander, años 1933-35. Desde 1936, emigrado en América. Profesó en la Hopkins University de Baltimore y en la Universidad de Puerto Rico. Sus restos mortales fueron trasladados a Puerto Rico, donde reposan frente al mar cantado por él.

Sus libros de poesía son: *Presagios* (Biblioteca de Índice", Madrid, 1923); *Seguro azar* ("Revista de Occidente", Madrid, 1929); *Fábula y signo* (Plutarco, Madrid, 1931); *La voz a ti debida* ("Los cuatro vientos", Madrid, 1933); *Amor en vilo* (anticipo del siguiente, Madrid, 1933); *Razón de amor* ("Cruz y Raya", Madrid, 1936); Error de cálculo (incluido después en *Todo más claro*, Méjico, 1938); *Poesía junta* (Buenos Aires, 1942); *El contemplado* (Méjico, 1946); *Todo más claro y otros poemas* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1949); *Poemas escogidos* (Buenos Aires, 1953. Con un prólogo de Jorge Guillén); *Confianza* (Ed. especial, fuera de comercio, 1954); *Poesías completas* (Aguilar, Madrid, 1953).

Sus libros de prosa de ficción son: *Víspera del gozo* (Nova Novarum, "R. de O.", Madrid, 1926); *La bomba increíble* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950); *El desnudo impecable y otras narraciones* (Tezontle, Méjico, 1951).

Su obra de teatro está recogida en: *Teatro. Tres piezas dramáticas en un acto: La cabeza de Medusa. La estratoesfera. La isla del tesoro* ("Ínsula", Madrid, 1952); *Teatro completo* (Aguilar, Madrid, 1957). Incluye las tres ya publicadas, más diez más: *La fuente del arcángel, El chantajista, El parecido, La bella durmiente, El precio, Ella y sus fuentes, Caín o una gloria científica, Sobre seguro, Judit y el tirano, El director.* Falta *Los santos,* publicada en *Cuadernos americanos* (mayo-junio 1954).

Su obra crítica comprende: *Literatura española del siglo XX* (Robredo, Méjico, 1941, 2.ª ed. aumentada, 1949); *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1947); *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (Losada, Buenos Aires, 1948); *Aprecio y defensa del lenguaje* (incluido en el siguiente; Puerto Rico, 1944); *El Defensor. Cinco ensayos* (Universidad Nacional, Bogotá, 1948); *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mío Cid a García Lorca* (Aguilar, Madrid, 1958); *La responsabilidad del escritor y otros ensayos* (Seix y Barral. Barcelona, 1961); *El defensor* (2.ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 1967) contiene: 1. *Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar.* 2. *Defensa de la lectura.* 3. *Defensa de la minoría literaria.* 4. *Defensa, implícita, de los viejos analfabetos.* 5. *Defensa del lenguaje.* Los tres últimos, con alguna variación en el título, han sido incorporados a *La responsabilidad del escritor.*

Ediciones críticas de: *Meléndez Valdés: Poesías* (Clásicos Castellanos, Madrid, 1925); *Poema de Mío Cid.* Versión en romance moderno (Espasa-Calpe, Madrid, 1926, Buenos Aires, 1940); *San Juan de la Cruz: Poesías completas* ("Signo", Madrid, 1936; Méjico, 1940); *Fray Luis de Granada: Maravilla del mundo* ("Signo", Madrid, 1936; Santiago de Chile, 1947).

En inglés ha publicado *Reality and the poet in Spanish poetry* (La realidad y el poeta en la poesía española) (Baltimore, 1940). Y los siguientes poemas traducidos: *Lost angel and other poems* (Baltimore, 1938); *Truth of two* y *Zero* (traducción de Eleanor L. Turnbull, Baltimore, 1940); *Sea of San Juan, A Contemplation* (traducción de E. L. Turnbull, Bruce Humphriens, Inc., Boston, 1950).

En italiano: *Poesie di P. Salinas* (versión y nota de F. Tentori) en *La Fiera Letteraria* (10-6-1951 y 13-2-1952); *Poesie di P. S.* Traducción e introducción de Vittorio Bodini (Lerici, Milano, 1958).

[8] En el prólogo a los *Poemas escogidos* de P.S. (Buenos Aires, 1953).

[9] *La sensibilidad poética de P. S.*, en su *Historia de la Literatura española* (Gustavo Gili, 4.ª ed., 1957).

[10] Carlos Feal Deibe: *La poesía de P. S.* (Gredos, Madrid, 1965).

[11] *Con P. S.*, publicado en la revista "Clavileño", en 1951, y recogido con una nota explicativa en *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952).

Además de los trabajos y libros citados, indicaré unos pocos más: Leo Spitzer: *El conceptismo interior de P. S.*, en *Lingüística e historia literaria* (Gredos, Madrid, 1953); Julián Marías: *Una forma de amor: la poesía de P. S. (Aquí y ahora,* Col. Austral, Buenos Aires, 1954); Luis Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1957) Carmen Bravo Villasante: *La poesía de P. S.* ("Clavileño", Madrid, núm. 21, 1953); Juan Marichal: Prólogos al *Teatro completo, Ensayos de literatura hispánica* y *La responsabilidad del escritor;* Ángel del Río (y Leo Spitzer): *P. S. Vida y obra. Bibliografía. Antología (Revista Hispánica Moderna,* Nueva York, 1942); E. Dehennin: *Passion de l'Absolu et tension expresive dans l'oeuvre poétique de P. S.* (incluye bibliografía. Románica gardensia. Gante, 1957); Bibliografía de P. S., en *Letras de México* (núm. 3, 1938); Bibliografía de P. S., por Margot Arce y S. C. Rosembaum, con estudio de Ángel del Río *(Revista Hispánica Moderna,* VII, 69-73, Nueva York, 1941); Bibliografía de P. S., por E. Helman *(Hispania,* XXXV, 2, 1952); J. B. Horacio: Bibliografía de P. S., en *Buenos Aires Literaria,* 13, 1953, y *Acercamiento bio-bibliográfico a la obra de P. S. (ibid.,* 13, 1954); M. di Pinto: *La professione critica di P. S.*, en *Filologia romanza,* I, 4, 1954.

[12] Jorge Guillén Álvarez nació en Valladolid, año 1893. Primeros estudios en Suiza, años 1909-11. Licenciado en filosofía y letras por Granada, año 1913. Visita Alemania en 1914. Lector de español en la Sorbona, años 1917-23. Doctorado en Madrid, 1924. Catedrático de Literatura en la Universidad de Murcia, años 1925-28. Lector en Oxford, años 1929-31. Catedrático de Literatura en Sevilla, años 1931-38. Desterrado voluntario, a partir de esta fecha, en los Estados Unidos. Años 1939-59 enseña en Wellesley College y visita como conferenciante

otras varias universidades de América y Europa. Años 1957-58, curso de poesía en Harvard, en la cátedra "Charles Eliot Norton". Actualmente reside en Florencia (Italia). Premio Nacional de Poesía "Città de Firenze" en 1957. Premio "Taormina" en 1959.

Libros de poesía: *Cántico (1919-28)* (Primera edición: "Revista de Occidente", Madrid, 1928, 75 poesías. Segunda edición: "Cruz y Raya", Madrid, 1936, 125 poesías. Tercera edición: "Litoral", Méjico, 1945, 270 poesías. Cuarta edición o edición completa: Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950, 334 poesías); *Ardor* (editado por M. Altolaguirre en París, 1931); *Huerto de Melibea* ("Ínsula", Madrid, 1954); *Maremagnum*. Primera parte de *Clamor* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1957); *Viviendo y otros poemas* (Seix y Barral, Barcelona, 1958); *Que van a dar en la mar*. Segunda parte de *Clamor* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1960); *Historia natural. Breve antología con versos inéditos* ("Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, 1960); *Las tentaciones de Antonio* (Imp. Bedia, Santander, 1962); *A la altura de las circunstancias*. Tercera parte de *Clamor* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963); *Selección de poemas* (Gredos, Madrid, 1965); *Homenaje* (All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1967). Todos estos libros se reducen a tres: *Cántico*, que a partir de la tercera edición lleva como subtítulo *Fe de vida; Clamor, tiempo de historia*, y *Homenaje, reunión de vidas*.

Libros de prosa: *El argumento de la obra* (All'insegna del Pesce d'Oro. Milano, 1961); *Lenguaje y poesía* ("Revista de Occidente", Madrid, 1962). Hay una edición anterior en inglés: *Language and poetry*, Harvard University Press, Cambridge (U. S. A.), 1961. Otros dos importantes ensayos suyos son: *Federico en persona* (Prólogo a las *Obras completas* de García Lorca, Aguilar, Madrid, 1954) y el prólogo a su *Selección de poemas* (Gredos, Madrid, 1965). En 1959 ha publicado en Emecé, Buenos Aires: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*. Las cartas de Lorca a J. G. se incorporan más tarde a la edición de *Obras completas*, de Aguilar.

[13] El capítulo dedicado a la poesía de Guillén se llama *Jorge Guillén, poeta del tiempo*.

[14] JOAQUÍN CASALDUERO: *Jorge Guillén: Cántico* ("Ínsula", Madrid, 1953); RICARDO GULLÓN y JOSÉ M. BLECUA: *La poesía de Jorge Guillén* ("Estudios Literarios", Zaragoza, 1949); JOSÉ MARÍA VALVERDE: *Estudios sobre la palabra poética* (Rialp, Madrid, 1952); PEDRO SALINAS: *Un poeta y un crítico* y *El Cántico de J. G.*, en *Literatura española. Siglo XX* (Méjico, 1949). DÁMASO ALONSO: *Los impulsos elementales en la poesía de J. G.*, en *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952).

[15] El prólogo se divide en tres partes. La segunda, que se refiere a *Cántico*, reproduce, muy resumido, el texto de *El argumento de la obra*. La tercera, que habla de *Clamor*, es inédita. En la primera, el poeta anuncia que su obra completa constará de tres series: *Cántico* (1950), *Clamor* (1963) y *Homenaje* (1967). Los números entre paréntesis indican las fechas en que quedó terminada cada una de ellas.

[16] Otros estudios sobre la obra poética de J. G., además de los trabajos ya citados: ERNST ROBERT CURTIUS: *Ensayos críticos sobre literatura europea*, tomo II (Seix y Barral, Barcelona, 1954); J. B. TREND: *Jorge Guillén* (Cambridge, 1952); AMADO ALONSO: *J. G., poeta esencial*, en *Materia y forma en poesía* (Gredos, Madrid, 1956); JEAN CASSOU: *Le lyrisme onthologique de J. G.* ("Cahiers du Sud", 1953); J. PALLEY: *The metaphors of J. G.* (*Hispania*, XXXVI, 1953); MARIO PINNA: *Jorge Guillén* ("Belfegor", set. 1959); C. VIGÉE: *Le message poétique de J. G.* ("Critique", 154, 1960); JOSÉ LUIS CANO: *De Machado a Bousoño* (Madrid, 1955); J. GIL DE BIEDMA: *Cántico. El mundo y la poesía de J. G.* (Seix y Barral, Barcelona, 1960).

Hay varias traducciones de la poesía de J. G. al italiano, por EUGENIO MONTALE, en su *Quaderno di traduzioni*, y antes en la *Antologia* Anceschi-Porzio, y por ORESTE MACRÍ en su *Poesia spagnola del'900* (Guanda, Bologna, 1961). *Antologia lirica* (Cisalpino, Milano, 1955). CARLO BO: *Carte spagnole* (Marzocco, Firenze, 1948); *Lettera a Fernando Vela e poesie inedite*, en *Inventario* (estío 1949).

[17] Gerardo Diego Cendoya nació en Santander, año 1896. Estudió el bachillerato en el Instituto de su ciudad natal, siendo alumno de don Narciso Alonso Cortés. Recibió desde pequeño lecciones de piano de su hermano José, profesor de música. G. D. nos ha dejado semblanzas en verso de todos sus hermanos y hermanas —nueve, en total— en su libro *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*. Algunos de estos poemas —*Emilia, Sandalio, Ángela (El Pájaro Azul)*— podemos ponerlos al lado de los mejores suyos. Estudió la licenciatura de Letras en la Universidad de Deusto (Bilbao), de la Compañía de Jesús, obteniendo los títulos de licenciado y doctor en la Universidad de Madrid. En 1920 ganó la cátedra de Literatura en el Instituto de Soria, y en 1922 pidió el traslado al de Gijón, en el que fue profesor hasta 1931. En 1924 recibe el Premio Nacional de Literatura por su libro *Versos humanos*. En 1931 consigue el traslado al Instituto de Santander, y al año siguiente al Velázquez, de Madrid. Desde 1936 a 1966, en que se jubila, explica su cátedra en el Beatriz Galindo, de Madrid. En 1928, primer viaje a América (Argentina), y en 1934, viaje en misión cultural a Filipinas, en unión del físico Julio Palacios. Este viaje le inspira algunos de sus mejores sonetos de *Alondra de verdad*. Más adelante, viajes por Francia, Italia, Bélgica, Portugal y América del Sur, otra vez. En 1948 toma posesión de su sillón en la Real Academia Española, leyendo su discurso sobre *Una estrofa de Lope*, y contestándole don Narciso Alonso Cortés. En 1950,

Premio Larragoiti por su libro *Amazona*, y en 1961, el Calderón de la Barca, para autores noveles de teatro, al que se presenta a los sesenta y cuatro años, con su retablo escénico *El cerezo y la palmera*.

Libros de poesía: *El romancero de la novia* (Madrid, 1920); *Imagen* (Madrid, 1922); *Soria. Galería de estampas y efusiones* (Libros para amigos de José María Cossío, Valladolid, 1923); *Manual de espumas* ("Cuadernos literarios", Madrid, 1924); *Versos humanos* (Renacimiento, Madrid, 1925) *Viacrucis* (Santander, 1931); *Fábula de Equis Zeda* (Alcancía, Méjico, 1932); *Ángeles de Compostela* (Ed. Patria, Barcelona, 1940); *Alondra de verdad* (El Escorial, Madrid, 1941); *Primera antología de sus versos* (Espasa-Calpe, Madrid, Buenos Aires, 1941, 1958); *Romances* (Ed. Patria, Madrid, 1941); *Poemas adrede* (1.ª ed., Méjico, 1932; 2.ª ed., Adonais, Madrid, 1943); *El romancero de la novia. Iniciales* (*Hispánica*, Madrid 1943); *La sorpresa* ("Cuadernos de Literatura contemporánea", Madrid, 1944); *Soria* (Edición completa, Viento Sur, Santander, 1948); *Hasta siempre* ("Mensaje", Madrid, 1948) *La luna en el desierto y otros poemas* (Santander, 1949); *Limbo* ("El Arca", Las Palmas, 1951); *Dos poemas, versos divinos* (Melilla, 1952); *Biografía incompleta* (La encina y el mar, Madrid, 1953); *Segundo sueño* (Santander, 1953); *Variación* (Neblí, Madrid, 1954); *Amazona* (Ágora, Madrid, 1956); *Paisaje con figuras* ("Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, 1956); *Viacrucis* (2.ª ed., aumentada, Madrid, 1956); *Égloga de Antonio Bienvenida* (Pub. del Ateneo de Santander, 1956); *Amor solo* (Espasa-Calpe, Madrid, 1958); *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (Diputación Provincial de Santander, 1961); *Ángeles de Compostela* (2.ª ed. aumentada. Prólogo de Ramón Otero Pedrayo (Giner, Madrid, 1961); *Evasión* ("Lírica Hispánica", Caracas, 1958); *La rama* (Isla de los Ratones, Santander, 1961); *Tántalo (Versiones poéticas)* (Ágora, Madrid, 1960); *Canciones a Violante*, Punta Europa, Madrid, 1959); *El jándalo* (Palabra y tiempo, Taurus, Madrid, 1961); *Glosa a Villamediana* (Palabra y tiempo, Taurus, Madrid, 1961); *Sonetos a Violante* (La Muestra, Sevilla, 1962); *La suerte o la muerte* (Taurus, Madrid, 1963); *Nocturnos de Chopin* (seguidos de *Alondra de verdad* y *La luna en el dedesierto y otros poemas* (Bullón, Madrid, 1964); *Poesía amorosa (1918-61)* (Plaza-Janés, Barcelona, 1965); *El Cordobés dilucidado y vuelta del peregrino* ("Revista de Occidente", Madrid, 1966); *Odas morales* (Málaga, 1966); *Variación 2* (Santander, 1966); *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* (Alimara, Madrid, 1967); *Segunda antología de sus versos, 1941-1967* (Espasa-Calpe, Madrid, 1967).

Antologías y textos: *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina, de Pedro de Medina Medinilla* (Santander, 1924); *Antología poética en honor de Góngora* ("Revista de Occidente", Madrid, 1927); *Poesía española. Antología 1915-1931* ("Signo", Madrid, 1932); *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* ("Signo", Madrid, 1934); *Una estrofa de Lope*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1948); *Enrique Menéndez Pelayo*. Selección y estudio por G. D. (Santander, 1951).

Teatro: *El cerezo y la palmera*. Retablo escénico en forma de tríptico (Alfil, Madrid, 1964).

[18] VITTORIO BODINI: *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia* (Einaudi, Torino, 1963). Después de una introducción general, documentada y polémica, sobre la importancia del superrealismo español, su procedencia del francés, por un lado, y su independencia propia, por otro, estudia detenidamente, y antologiza, traduciéndolos, a nueve poetas: Larrea, Diego, Alberti, Lorca, Aleixandre, Moreno Villa, Cernuda, Altolaguirre y Prados; y cita a otros tres poetas no incluidos: Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso, explicando en cada caso los motivos de su no inclusión. No cita, en cambio, a los poetas de *Gaceta de Arte*, de Tenerife, ni a los de lengua catalana.

[19] En el libro *Variación* (1954) publica variantes de cuatro sonetos de *Alondra (A Beethoven, Niebla, C. A. Debussy, Al Teide)* y anticipa otros que incorporará más adelante a *Mi Santander* y a *La suerte o la muerte*.

[20] Una bibliografía muy completa de los libros y publicaciones de G. D., hasta 1955, así como de los estudios dedicados al poeta en España y en el extranjero, en *Vida y poesía de G. D.*, por Antonio Gallego Morell (Aedos, Barcelona, 1956).

Oreste Macrí ha incluido a Diego en su *Poesia spagnola del'900*, ya citada, así como Vittorio Bodini en la suya: *I poeti surrealisti spagnoli*. Otras versiones de Diego al italiano: RINALDO FROLDI, en "La Fiera Letteraria" (Roma, 26 julio 1923); FRANCESCO TENTORI: *Poesie di G. D.* ("La Fiera Letteraria", 14-10-1951); CARLO BO: *Lirici spagnoli* (Milano, 1941). Versiones al francés en: MATHILDE POMÉS: *Poètes espagnols d'audjourd-hui* (París-Bruxelles, 1934); PIERRE DARMANGEAT: *Poésie* (París, 1941); ANDRÉ PIOT: *Poèmes d'Espagne* (París, 1953); F. VERHESEN: *Un demi-siècle de poésie* (Bruxelles, 1954); JACQUES VALDONE: *Anthologie de la poésie iberique moderne* (Thalassa, Marseille, 1955, núm. 8). Versiones al inglés: ELEANOR L. TURNBULL: *Contemporary Spanish Poetry* (Baltimore, 1945).

DÁMASO ALONSO ha escrito un ensayo: *La poesía de G. D. (Desde la altura de su Alondra)*, que incluye en *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952). JOSÉ LUIS CANO en *Poesía española del siglo XX* (Guadarrama, Madrid, 1960); L. F. V.: *La palabra artística y su peligro de G. D.*, en *Introducción a la poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1957).

Véanse también los dos libros citados sobre ultraísmo de Gloria Videla y Guillermo de Torre.

LUIS ROSALES ha escrito una semblanza lírico-humorística de G. D. en *Codorniz del silencio* ("Escorial", 37-38, 1943), incorporada al libro *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (Cd. Cultura Hispánica, Madrid, 1966).

[21] El poeta Juan Larrea nació en Bilbao, año 1895. Licenciado en Letras por Salamanca y archivero. Como archivero trabajó en el Archivo Histórico Nacional, pero abandonó pronto su puesto, año 1924, y se instaló en París. En 1926 edita, con el poeta peruano César Vallejo, *Favorables. París. Poema,* revista de poesía vital, de la que sólo salen dos números. En París asiste a la muerte de Vallejo, en abril del 38. Al año siguiente se traslada a América. Pasa siete años en Nueva York y Méjico. En Méjico funda y dirige las revistas *España Peregrina* (1940) y *Cuadernos Americanos* (1942-49). Pasa a Córdoba (Argentina), como profesor de su Universidad, donde ha fundado un Instituto del Nuevo Mundo y una revista de estudios vallejanos: *Aula Vallejo.*

No ha publicado ningún libro de poesía en español. La mayor parte de su obra poética está escrita en francés y la conocemos traducida al español por Gerardo Diego, que la publica primero en los siete números de su revista "Carmen. Revista chica de poesía española" (Gijón-Santander, 1927-28), y más adelante en sus dos *Antologías*, del 32 y del 34. En 1934 sale, también en Méjico, "Alcancía"; un libro, *Oscuro dominio,* con siete poemas en prosa de J. L. y otro en prosa y verso. En el almanaque de "Cruz y Raya", titulado *Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935,* se publican dos poemas inéditos de Larrea: *Fecundación inmortal* y *Hacedora de ángeles.* En la revista "Litoral", de Málaga, y en el número de homenaje a Góngora (5, 6 y 7, 1927), se publica otro poema de Larrea, *Aniversario,* escrito directamente en español y no recogido por Diego.

Sus primeros poemas se publican en las revistas "Cervantes" y "Grecia" (1919). Los publicados en "Grecia" se llaman *Nocturnos, Diluvio* y *Cosmopolitano,* estos dos últimos recogidos por Gloria Videla en *El ultraísmo.*

Gerardo Diego me comunica de viva voz que su amigo Juan Larrea se ha decidido, por fin, a publicar, en edición bilingüe, su obra poética.

[22] En su libro citado: *I poeti surrealisti spagnoli,* Bodini concede importancia fundamental a Larrea y cree que su nombre ha sido voluntariamente silenciado y olvidado. "Pudiera suceder —dice— que este olvido se deba, aunque en mínima parte, al inconfesado interés de abolir uno de los lazos más evidentes entre el superrealismo español y el francés." De acuerdo con su tesis, llama a Larrea "padre desconocido del superrealismo en España".

[23] Rafael Alberti Merello nació en el Puerto de Santa María, año 1902. Alumno en el Colegio de San Luis Gonzaga, de la Compañía de Jesús, en el mismo Puerto, años 1912-17. En mayo del 17 interrumpe su bachillerato para trasladarse con su familia a Madrid. Vocación de pintor, años 1917-24. Dibujo de estatua en el Casón, o Museo de Reproducciones Artísticas, y copia de cuadros en el Prado. Año 1924, exposición de pinturas y dibujos en el Ateneo. Por motivos de salud, vive en la sierra de Guadarrama, años 1923-24. En 1921 despierta su vocación poética. En 1925, Premio Nacional de Literatura por su libro *Marinero en tierra.* A partir de 1929, vocación de lo que él llama "poeta de la calle". Colabora activamente en la llegada de la República. Se afilia al Partido Comunista. Es pensionado en 1932 para estudiar el movimiento teatral europeo. En 1931 ha estrenado su primera obra: *El hombre deshabitado.* Viajes a Berlín y a la Unión Soviética. Conferencias y recitales en Nueva York y La Habana. Secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que preside Valle Inclán. Director del Museo Romántico en el Madrid sitiado, año 1936. El año 40 llega a la Argentina, después de pasar por París, Marsella y Méjico. En 1944 levanta en Punta del Este su casa de verano *La Gallarda,* título de una obra de teatro recientemente estrenada. El proyecto es del joven arquitecto español Antonio Bonet. El año 47 hace su primer viaje a Chile. En 1950, y luego en 1955, viaje a Varsovia, la segunda vez para asistir al centenario de Adán Mickiewicz, y visitar la Unión Soviética, Rumania, Checoslovaquia y Alemania Oriental. En 1957, viaje a China. Desde 1963 se traslada a Italia. Actualmente vive en las afueras de Roma. En 1966 recibe premio Lenin de literatura.

El propio Alberti nos ha dejado un *Índice autobiográfico* al frente de sus *Poesías completas* (Losada, Buenos Aires, 1961) y muchos datos y comentarios sobre la primera etapa de su vida en los dos primeros libros de memorias: *La arboleda perdida* (Buenos Aires, 1959).

Obras de poesía: *Marinero en tierra* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1925); *La amante, canciones* ("Litoral", Málaga, 1926); *El alba del alhelí* ("Libros para amigos", de José María Cossío, Santander, 1927); *Cal y canto* ("Revista de Occidente", Madrid, 1929); *Sobre los ángeles* (C. I. A. P., Madrid, 1929); *Dos oraciones a la Virgen,* por R. A. y Carlos Rodríguez Pintos (París, 1931); *Consignas* (Ed. Octubre, Madrid, 1933); *Un fantasma recorre Europa* ("La Tentativa poética", Madrid, 1933) y *Verte y no verte. A Ignacio Sánchez Mejías* (Méjico, 1935); *De un momento a otro* (Fábula, Méjico, 1935); *Poesía. 1924-1930* ("Cruz y Raya", Madrid, 1935. Contiene tres libros no publicados: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos,* 1929-30; *Sermones y moradas,* 1929-30, y *Con los zapatos puestos tengo*

que morir (Elegía cívica), 1930); *Verte y no verte* (2.ª ed., "Cruz y Raya", Madrid, 1936); *13 bandas y 48 estrellas. Poemas del Mar Caribe* (Altolaguirre, Madrid, 1936); *Nuestra diaria palabra* (Héroe, Madrid, 1936); *Poesía. 1924-1937* ("Signo", Madrid, 1938. Contiene, además de los libros de la edición de "Cruz y Raya", *Verte y no verte, El poeta en la calle* y *De un momento a otro*); *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (Ed. limitada, Buenos Aires, 1938); *De los álamos y los sauces* (Gulab., B. A., 1940); *Entre el clavel y la espada. 1930-1940* (Losada, B. A., 1941); *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (Bajel, B. A., 1942. Contiene, además: *De un momento a otro* y *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*); *Antología poética* (Losada, B. A., 1942); *Pleamar* (Losada, B. A., 1944); *A la pintura. Cantata de la línea y el color* (Ed. limitada, B. A., 1945); *El ceñidor de Venus, desceñido* ("Botella al mar", B. A., 1947); *A la pintura. Poema del color y de la línea.* 1945-48 (Losada, B. A., 1948); *Coplas de Juan Panadero* (Pueblos Unidos, Montevideo, 1949); *Buenos Aires en tinta china.* Dibujos de Attilio Rossi. Prólogo de J. L. Borges (Losada, B. A., 1951); *Retornos de lo vivo lejano, 1948-1952* (Losada, B. A., 1952); *Ora marítima*, seguida de *Baladas y canciones del Paraná* (Losada, B. A., 1953); *Baladas y canciones del Paraná.* Ed. completa (Losada, B. A., 1954); *Sonríe China.* En colaboración con María Teresa León (Muchnik, B. A., 1958); *Poesías completas* (Losada, B. A., 1961. Contiene los siguientes libros, en los que quedan recogidos todos sus títulos anteriores: *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí, Dos estampidas reales, Cal y canto, Sobre los ángeles, Sermones y moradas, Yo era un tonto, etc..., Con los zapatos puestos, etc..., El poeta en la calle, Verte y no verte, De un momento a otro, Vida bilingüe,* etc..., *Entre el clavel y la espada, Pleamar, A la pintura,* Signos del día,* Poemas diversos,* Poemas de Punta del Este, Retornos de lo vivo lejano, Coplas de Juan Panadero, Buenos Aires en tinta china, Ora marítima. Baladas y canciones del Paraná,* La primavera de los pueblos.* Los señalados con un asterisco (*) son, en su totalidad o en parte, inéditos); *Abierto a todas horas* (Ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1964).

Libros de prosa: *La poesía popular en la lírica española contemporánea* (W. Gronau Verlag, Iena-Leipzig, 1933); *La arboleda perdida. Libro primero de memorias y otras prosas* (Séneca, Méjico, 1942. Contiene las prosas: *Una historia de Ibiza, La miliciana del Tajo, Las palmeras se hielan); Imagen primera de...* Con una *Imagen de R. A.*, por Pedro Salinas (Losada, B. A., 1945); *La arboleda perdida (Libros primero y segundo de memorias)* (Compañía General Fabril Editora, B. A., 1959).

Obras de teatro: *El hombre deshabitado (Auto en un prólogo, un acto y un epílogo)* (Plutarco, Madrid, 1930); *Fermín Galán. Romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo* (Plutarco, Madrid, 1931); *Bazar de la providencia*, seguida de *Farsa de los Reyes Magos* (Ed. Octubre, Madrid, 1934); *Radio Sevilla, cuadro flamenco.* Teatro de urgencia, obra colectiva ("Signo", Madrid, 1938); *El adefesio. Fábula del amor y las viejas* (Losada, B. A., 1944); *Teatro. El hombre deshabitado* (1930), *El trébol florido* (1946), *La Gallarda* (1944-45) (Losada, B. A., 1950); *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Aguafuerte en un prólogo y un acto. En el vigésimo aniversario de la guerra civil española (Losange, B. A., 1956); *Teatro I. El hombre deshabitado, El trébol florido, El adefesio, La Gallarda* (Losada, B. A., 1959). *Teatro II. La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado* (Losada, B. A., 1964). Ha escrito también una *Santa Casilda*, obra perdida, que yo le oí leer, el año 34, en la Residencia de señoritas de la calle Miguel Ángel, Madrid.

Alberti ha editado y prologado a muchos poetas y escritores españoles, clásicos y modernos: Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Espinosa; Églogas y fábulas de los siglos XVI y XVII; Pedro A. de Alarcón, Bécquer, Galdós, Valera, Salvador Rueda, Unamuno, A. Machado, Jiménez, Lorca, Miguel Hernández y otros. Ha traducido a Baudelaire, Supervielle, Eluard, Eminescu, Molière y la poesía china (en colaboración con María Teresa León).

Ha grabado su voz, recitando su propia poesía, en media docena de discos (Archivo de la palabra, Santiago de Chile), y para el mismo Archivo ha grabado otros con poemas de Manrique, Fray Luis, Espinosa, San Juan de la Cruz, Lope, Góngora y Quevedo, y con poesía de García Lorca.

Los compositores Rodolfo y Ernesto Halfter, Bacarisse, Gustavo Durán y otros han puesto música a sus canciones y cantatas.

[34] En su antología: *Poesia spagnola del'900* (2.ª ed. aumentada, Guanda, 1961).

[35] El jurado estaba formado por Ramón Menéndez Pidal, Gabriel Maura, Carlos Arniches, Antonio Machado y José Moreno Villa, actuando como secretario Gabriel Miró. Concedió el premio de poesía a Alberti; el de crítica a un libro sobre el pintor Eduardo Rosales, de Chacón Enríquez, y declaró desierto el de teatro, pero recomendando que se transfiriera a poesía lírica y se premiara con él, como se hizo, el libro *Versos humanos*, de Gerardo Diego. Así es como Diego y Alberti compartieron el premio nacional de poesía el mismo año, sin compartir su importe material.

[36] En la primera edición de poesías completas, "Cruz y Raya", 1936, Alberti nos da una versión muy reducida de sus tres primeros libros, suprimiendo muchas canciones y poemas más extensos y, desde luego, todos los religiosos. Este criterio lo mantiene en la edición de "Signo", 1938. Pero en la de Losada del año 61 lo cambia, y vuelve a dar íntegro el con-

tenido de estos libros —*Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*— según sus primeras ediciones. También en la edición de "Signo" sólo incluye cinco poemas de *Yo era un tonto, etc...*, mientras en la de Losada llegan a ser once. Los que desaparecen, en cambio, en la edición Losada son algunos poemas de circunstancia política de *El poeta en la calle*.

[27] Se han hecho muchas traducciones de Alberti al francés, inglés, alemán, italiano y rumano. Véase la bibliografía que figura al final de la edición de *Poesías completas* (Losada, 1961), hecha por Horacio Jorge Becco. R. Marrast ha escrito también un *Essai de bibliographie de R. A.*, en el "Bulletin Hispanique", LVII, febrero 1955, con una *Addenda* en el mismo, LIX, 4, 1957.

De su poesía, además de Macrí y Bodini en sus libros ya citados, trata C. M. Bowra en su libro *The creative Experiment* (Macmillan, Londres, 1949). "Papeles de Son Armadans" le dedicó un número de homenaje en julio de 1963, con motivo de cumplir el poeta sesenta años. En este número figura un ensayo importante de Concha Zardoya sobre *La técnica metafórica albertiana (En "Marinero en tierra")*, y otros de Ventura Doreste *Sobre el teatro de Alberti*; Ángel Crespo: *Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti* A la pintura, y Ana María Winkelmann: *Pintura y poesía en R. A.* El pintor Gregorio Prieto recuerda su amistad juvenil con Alberti: *Arboleda encontrada de una adolescencia perdida*.

F. Olivero: *Su Sobre los ángeles, di R. A.* ("Quaderni Ib. Americani", 13, 1953); Luis Alonso Schokel: *Trayectoria poética de Alberti* ("Revista javeriana", XLII, Bogotá, 1954; *Estría*, Roma, 1955); L. F. V.: *R. A., en su palabra acelerada y vestida de luces*, en *Introducción, etc...* (Guadarrama, Madrid, 1957).

[28] Federico García Lorca nace en Fuentevaqueros (Granada), año 1898. Años de escuela primaria en Almería, primero, y en el Colegio del Sagrado Corazón, en Granada, después. Estudia Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Granada. Año 1917, viaje de estudio por Castilla la Vieja con su profesor Martín Domínguez Berrueta. De este viaje proceden la mayor parte de las prosas de su primer libro: *Impresiones y paisajes*. Año 1919, marcha a Madrid, a la Residencia de Estudiantes, dirigida por Alberto Jiménez, donde reside hasta 1928. Año 1920, estreno de *El maleficio de la mariposa* en el teatro Eslava, de Madrid. Año 1922, Fiesta del Cante Jondo, en Granada, organizada por Manuel de Falla y F. G. L. Publicación de *El cante jondo (Cante primitivo andaluz)*, con textos de Falla y G. L. y cubierta de Ángeles Ortiz. Año 1923, licenciado en Derecho por la Universidad de Granada. Año 1925, estancia en Cadaqués, en casa de Salvador y Ana María Dalí. Año 1926, lectura poética en el Ateneo de Valladolid, presentado por Jorge Guillén. Año 1927, exposición de dibujos de G. L., en unión con otros dibujantes catalanes, en la Galería Dalmau, de Barcelona. Estreno en el mes de junio, en el teatro Goya de Barcelona, de *Mariana Pineda*, protagonizada por Margarita Xirgu, con decorados de Salvador Dalí. En el mes de octubre estrena *María Pineda* en el Fontalba, de Madrid. Asiste a los actos del Centenario de Góngora organizados por el Ateneo de Sevilla. Año 1928, funda y dirige la revista "Gallo", en Granada, de la que salen dos números. Año 1929, viaje a Nueva York en compañía de Fernando de los Ríos, pasando por París, Londres, Oxford, Escocia. Estancia en la Columbia University. Año 1930, de vuelta de Estados Unidos, visita a Cuba, donde pronuncia varias conferencias: *Teoría y juego del duende, Soto de Rojas, Lo que canta una ciudad de noviembre a noviembre, Las nanas infantiles*. A su vuelta a Madrid estrena *La zapatera prodigiosa* con la compañía de Margarita Xirgu. Año 1931, lectura de *Poeta en Nueva York* en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Año 1932, funda y dirige el teatro universitario "La Barraca" dentro del movimiento de Misiones pedagógicas, creado por el gobierno de la República. Representaciones por los pueblos de los entremeses de Cervantes *(La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas)*, el auto de Calderón *La vida es sueño*, el drama de Lope *El caballero de Olmedo*. Año 1933, estreno de *Bodas de sangre* por Josefina Díaz de Artigas y de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* por el Club Anfistora. Visita a Argentina, Uruguay y Brasil. Año 1934, muere el torero Ignacio Sánchez Mejías y G. L. escribe su *Llanto*. La Xirgu estrena *Yerma* en el Español. Año 1935, renuncia al homenaje con motivo del éxito de *Yerma*. Estrena en el Fontalba nueva versión ampliada de *La zapatera prodigiosa*, protagonizada por Lola Membrives. Se representa el *Retablillo de don Cristóbal* en la Feria del Libro, con decoraciones de Ángel Ferrant. Estreno de *Doña Rosita la soltera* en el Principal Palace, de Barcelona, por la compañía de Margarita Xirgu. Año 1936, pronuncia unas palabras en el homenaje a Luis Cernuda por su libro *La realidad y el deseo*. Lee a unos amigos *La casa de Bernarda Alba*. El 16 de julio sale de Madrid para Granada, y el 19 de agosto muere fusilado en el barranco de Víznar.

Libros publicados en vida: *Impresiones y paisajes* (Granada, 1918); *Libro de poemas* (Madrid, Imp. Maroto, 1921); *Canciones, 1921-24* ("Litoral", Málaga, 1927; 2.ª ed., "Revista de Occidente", Madrid, 1929); *Mariana Pineda*, romance popular en tres estampas (Rivadeneira, Madrid, 1928); *Primer romancero gitano* ("Revista de Occidente", Madrid, 1928); *Poema del cante hondo* (C. I. A. P., Madrid, 1931); *Oda a Walt Whitman* ("Alcancía", Méjico, 1933); *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* ("Cruz y Raya", Madrid, 1935); *Bodas de sangre* ("Cruz y Raya", Madrid, 1935); *Primeras canciones* ("Héroe", Madrid, 1936); *Seis poemas galegos* (Nos, Santiago de Compostela, 1936).

La primera edición póstuma de *Poeta en Nueva York* es la de Ed. Séneca, Méjico, 1940, con cuatro dibujos originales de G. L., un poema de Antonio Machado y prólogo de José Bergamín. La primera edición póstuma de *Diván del Tamarit* y varios poemas inéditos es la de la "Revista Hispánica Moderna" (Instituto de las Españas, Nueva York, 1940).

En 1938, la editorial Losada inicia en Buenos Aires la publicación de las *Obras completas*, dirigida por Guillermo de Torre. Esta edición consta de ocho tomos: I. *Bodas de sangre. Amor de don Perlimplín, etc... Retablillo de don Cristóbal.* — II. *Libro de poemas. Primeras canciones. Canciones. Seis poemas galegos.* — III. *Yerma. La zapatera prodigiosa.* — IV. *Romancero gitano. Poema del cante hondo. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* — V. *Doña Rosita la soltera. Mariana Pineda.* — VI. *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas póstumos.* — VII. *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas póstumas.* — VIII. *La casa de Bernarda Alba. Prosas póstumas.*

En 1954 sale en la colección "Obras eternas", de la editorial madrileña Aguilar, la primera edición de *Obras completas*, recogidas por Arturo del Hoyo, con un prólogo de Jorge Guillén: *Federico en persona*, y epílogo de Vicente Aleixandre: *Federico*. Undécima edición, revisada y ampliada, 1966. Está dividida en las siguientes partes: *Prosa, Verso, Teatro, Otras páginas, Varia, Apéndice* y *Notas*. La *Prosa* recoge en primer lugar tres *Impresiones* sobre Granada, entre ellas el ensayo sobre Soto de Rojas: *Granada, paraíso cerrado para muchos;* ocho narraciones: *Santa Lucía y San Lázaro, Historia de este Gallo, Degollación del Bautista, Degollación de los Inocentes, Suicidio en Alejandría, Nadadora sumergida (Pequeño homenaje a un cronista de salones), Amantes asesinados por una perdiz (Hommage a Guy de Maupassant), La gallina (Cuento para niños tontos);* Conferencias: *El cante hondo, Arquitectura del cante hondo, La imagen poética de don Luis de Góngora, Imaginación, inspiración y evasión, Las nanas infantiles* y *Teoría y juego del duende,* y artículos, que no son más que dos. En *Verso* se recogen los libros ya publicados y los póstumos, por este orden: *Libro de poemas, Poema del cante jondo, Primeras canciones, Canciones, Romancero gitano, Poeta en Nueva York, Llanto, etc..., Seis poemas galegos, Diván del Tamarit, Poemas sueltos, Suites, Cantares populares.* Esta sección va precedida de la *Poética, de viva voz a Gerardo Diego,* que figura en la *Antología* de éste, del año 34. La sección de *Teatro* incluye todas sus obras conocidas: *El maleficio de la mariposa,* 1919; sus dos poemas sentimentales granadinos, *Mariana Pineda,* 1925, y, a diez años de distancia, *Doña Rosita la soltera,* 1935; las piezas de teatro popular para guiñol, que pueden incluirse bajo el título de *Los títeres de Cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal;* su pieza más importante de teatro popular: *La zapatera prodigiosa* (1930); las piezas superrealistas, empezando con las tres de teatro breve: *El paseo de Buster Keaton; La doncella, el marinero y el estudiante,* y *Quimera,* 1928; *Amor de don Perlimplín, etc...,* 1931; *Así que pasen cinco años,* 1933; *El público (Reina Romana y cuadro quinto)* (1933); y sus tres grandes tragedias andaluzas: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). En *Otras páginas* se publica una amplia selección de su primer libro, *Impresiones y paisajes* (que debería reproducirse íntegro en unas obras completas). En *Varia* se publican más de un centenar de cartas a diversos amigos y cerca de cincuenta entrevistas y declaraciones a la prensa o la radio. En el *Apéndice* se recoge una colección de dibujos, reproducidos en negro, y la música de las canciones, recogida o adaptada por G. L. En las *Notas* se precisan todos los detalles críticos referentes a manuscritos, ediciones, etc...

Hay cuatro títulos de obras teatrales de G. L. que no han llegado a nosotros. Dos de ellos, de primera hora: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón,* representada en 1923, en Granada, en una fiesta para niños preparada por Falla y G. L., y *Los sueños de mi prima Aurelia;* y otros dos de última hora: *La destrucción de Sodoma* y *El sacrificio de Ifigenia.*

Como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo, *El jardín de las morenas* se publicó en el número 2 de la revista "Índice"; *La Suite de los espejos,* en el 3, y *Noche, suite para piano y voz emocionada,* en el 4; las otras *Suites* las incorpora por primera vez Guillermo de Torre a su edición de Losada. La *Oda a Salvador Dalí* se publicó en el número XXXIV, Madrid, 1926, de la "Revista de Occidente", y la *Oda al Santísimo Sacramento del altar,* dedicada a Manuel de Falla, en el número LXVI, 1928, de la misma revista.

[30] Bodini cree que, aunque el anticlericalismo de Lorca procede de la Residencia de Estudiantes, criatura del gran educador Giner de los Ríos, "esta violencia expresiva [la del poema *Grito hacia Roma*] no tiene explicación sino a través de la iconoclastia superrealista". Y añade: "Ya hemos visto cómo el Papa figuraba en la lista de los *putrefactos,* en el juego demasiado serio que Dalí y Lorca se traían en su Residencia madrileña. Pero el ataque de Lorca supera con mucho en energía y motivación a los superficiales mensajes anticlericales de los superrealistas franceses: "Estamos rodeados de papas arrugados, literatos, críticos, perros, etcétera..." (En el *Message au Dalai Lama, La révolution surréaliste,* núm. 3, abril 1925). Yo creo que el anticlericalismo de G. L. es, en el fondo, tradicionalmente ibérico y sólo en la forma superrealista. Por las desgraciadas circunstancias especiales de existencia triunfalista de la religión católica en España, nuestro anticlericalismo, respetando la auténtica religión, ha sido casi siempre —no sólo en Lorca y su grupo de la Residencia, sino en el mismo

Giner, y en Galdós, Unamuno, A. Machado, G. Miró y tantos otros— algo sinceramente vital y dramático y no sólo un puro juego literario.

[31] Hay una extensa bibliografía de la obra de García Lorca y de los libros y estudios sobre ella en el tomo de *Obras completas* de Aguilar. Esta bibliografía, redactada por Arturo del Hoyo, reproduce y amplía la de la Casa de las Españas, de Nueva York, 1953, dirigida por Federico de Onís.

Algunos libros sobre G. L.: ÁNGEL DEL RÍO y FEDERICO DE ONÍS: *F. G. L. Vida y obra. Bibliografía. Antología. Obras inéditas. Música popular* ("Revista Hispánica Moderna", Nueva York, 1941); ALFREDO LAGUARDIA: *G. L., persona y creación* (Sur, B. A., 1941; Schapire, B. A., 1944); ARTURO BERENGUER CARISOMO: *Las máscaras de F. G. L.* (B. A., 1941); FRANCISCO GARCÍA LORCA: *F. G. L.*, en *Columbia Dictionary of moderne literature* (Nueva York, 1947); SERGIO SOLMI: *Romancero gitano*, en *Dizionario Letterario* (Milano, 1948); J. GUERRERO ZAMORA: *El teatro de G. L.* (Madrid, 1948); GUILLERMO DE TORRE: *Tríptico del sacrificio (Unamuno, A. Machado, Lorca)* (Losada, B. A., 1948); FRANCISCO CIRRE: *Forma y espíritu de una lírica española* (Méjico, 1950); ROBERTO G. SÁNCHEZ: *G. L., estudio sobre su teatro* (Ed. Jura, Madrid, 1950); J. B. TREND: *F. G. L.* (Dolphin Book, Oxford, 1951); ÁNGEL DEL RÍO: *Vida y obras de F. G. L.* (Estudios literarios, Zaragoza, 1952); ROY CAMPBELL: *Lorca: an appreciation of his poetry* (Bowes and Bowes, Cambridge, 1952); ROY CAMPBELL: *F. G. L.* (Yale University Press, New Haven, 1952); MARIE LANFRANQUE: *F. G. L. Textes en prose tirés de l'oubli* ("Bulletin Hispanique", LV, 1953; LVI, 1954); MARÍA TERESA BABÍN: *El mundo poético de F. G. L.* (San Juan de Puerto Rico, 1954); CONCHA ZARDOYA: *La técnica metafórica de F. G. L.* ("Revista Hispánica Moderna", N. Y., 1954); J. M. FLYS: *El lenguaje poético de F. G. L.* (Madrid, 1955); J. L. SHONBERG: *F. G. L.: l'homme, l'œuvre.* Preface de Jean Cassou (Plon, París, 1956); CARLOS MORLA LYNCH: *En España con F. G. L.* (Aguilar, Madrid, 1957); ARTURO BAREA: *Lorca, el poeta y su pueblo* (Losada, B. A., 1957); GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *F. G. L.* (Kraft, B. A., 1958); JORGE GUILLÉN: *Federico en persona. Semblanza y epistolario* (Emecé, B. A., 1959); J. L. CANO: *G. L., biografía ilustrada* (Destino, Barcelona, 1962); LUIS ROSALES: *La Andalucía del llanto (Al margen del Romancero gitano)* ("Cruz y Raya", Madrid, 1934. Recogido en: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1966); DÁMASO ALONSO: *F. G. L. y la expresión de lo popular español*, en *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952); L. F. V.: *F. G. L., poeta dramático de copla y estribillo*, en *Introducción, etc...* (Guadarrama, Madrid, 1957). Son innumerables las revistas españolas y extranjeras que han publicado números de homenaje a F. G. L. Sólo citaré el primero: *Homenaje al poeta García Lorca* (A. Machado, Moreno Villa, Bergamín, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados, Garfias, Gil Albert, Neruda, Alberti, Altolaguirre, Serrano Plaja, Miguel Hernández, Lorenzo Varela, Antonio Aparicio). Ed. Españolas, Valencia-Barcelona, 1937.

[32] Vicente Aleixandre Merlo. Nacido en Sevilla, año 1898. A los dos años, traslado a Málaga, hasta 1909. En esta fecha, traslado a Madrid. Alumno del Colegio Teresiano. Año 1917, conoce en Las Navas del Marqués a Dámaso Alonso, que le ayuda a descubrir la poesía. Estudios de Derecho y Comercio. En 1920, siendo ya intendente mercantil, explica legislación mercantil en la Escuela Superior de Comercio de Madrid. Colabora en "La Semana Financiera" y en la "Revista de Comunicaciones". Años 1921-25, empleado en la Compañía de Ferrocarriles Andaluces y, más adelante, en la del Norte de España. Año 1925, una nefritis le obliga a dejar el empleo y pasar dos años viviendo en Aravaca y Miraflores de la Sierra. Año 1926, publica sus primeros poemas en la "Revista de Occidente". Año 1927, se instala con la familia en el hotel de la calle Wellingtonia, Parque Metropolitano, Madrid, donde sigue viviendo en la actualidad. Año 1932, agravamiento de la enfermedad y extirpación de un riñón. Año 1933, Premio Nacional de Literatura por *La destrucción o el amor*. Año 1949, entrada en la Real Academia Española. Su discurso se llama *Vida del poeta: el amor y la poesía.* y le contesta Dámaso Alonso, hablando del influjo de V. A. en la poesía posterior.

Libros de poesía: *Ámbito* ("Litoral", Málaga, 1928); *Espadas como labios* (Calpe, Madrid, 1932); *La destrucción o el amor* ("Signo", Madrid, 1934); *Pasión de la tierra* ("Alcancía", Méjico, 1935; 2.ª ed., Adonais, Madrid, 1946); *Poemas paradisíacos* (Madrid, 1942); *Sombra del Paraíso* (Adán, Madrid, 1944); *Mundo a solas* (Clan, Madrid, 1950); *Nacimiento último* ("Ínsula", Madrid, 1953); *Historia del corazón* (Espasa-Calpe, Madrid, 1954); *Ocho poemas de A., seleccionados por su autor* (Cuad. Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1956); *Mis poemas mejores* (Gredos, Madrid, 1956); *Poesías completas* (Aguilar, Madrid, 1960. Contiene los ocho libros ya publicados: *Ámbito, Pasión de la tierra, Espadas como labios, La destrucción o el amor, Mundo a solas, Sombra del Paraíso, Nacimiento último, Historia del corazón*, más *Poemas varios); Picasso.* Con pinturas inéditas de la Cueva de Nerja (Cuadernos de María Cristina, Málaga, 1961); *En un vasto dominio* ("Revista de Occidente", Madrid, 1962); *Presencias* (Antología parcial de su obra, hecha por V. A. Seix y Barral, Barcelona, 1965); *Retratos con nombre* (El Bardo, Barcelona, 1965).

Libros de prosa: *Vida del poeta: el amor y la poesía.* Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1949); *Los encuentros* (Guadarrama, Madrid, 1958). Hay dos

trabajos importantes de V. A. sobre su propia obra al frente de *Pasión de la tierra* (Adonais) y de *Mis mejores poemas.*

[33] Guillermo de Torre y Dámaso Alonso, por diversos motivos, niegan la existencia de un superrealismo español (aunque Alonso, para no llamar superrealista a la poesía de V. A., la llame hiperrealista). Bodini, en cambio, la afirma rotundamente, pero cree que los poetas superrealistas españoles estaban "completamente desprovistos de toda vocación teórica e ideológica". Yo creo que esta carencia les ha sido beneficiosa y les ha permitido llegar a ser tan grandes poetas. Para De Torre, los dos únicos brotes importantes del superrealismo español son los poemas de Larrea —coincidiendo en esto con Bodini— y el grupo canario de "Gaceta de Arte", en Tenerife, con Eduardo Westerdahl, Agustín Espinosa, García Cabrera y el pintor Oscar Domínguez, grupo del que Bodini no se ocupa en su estudio y antología. Habría que añadir otro grupo importante en lengua catalana, con Sebastiá Gasch, J. V. Foix y otros. Volviendo a Aleixandre, Bodini cree que "es, con Juan Larrea, el único profesional del superrealismo, en el sentido de que, mientras para los otros poetas de la generación del 27 el superrealismo fue una experiencia limitada a un período de pocos años o a un solo libro, en él fue la sustancia y la condición de su mensaje poético". La experiencia superrealista de Aleixandre ha dado lugar a varios libros: *Pasión de la tierra, Espadas como labios, La destrucción o el amor* y, en parte, *Sombra del Paraíso* y *Mundo a solas.* Aplicada a este período de su obra —más extenso y duradero que los de otros poetas: Alberti, Lorca, Cernuda—, está justificada la afirmación de Bodini de que, mientras Larrea cultiva un superrealismo internacional, "Aleixandre puede ser considerado como el fundador del superrealismo hispánico, telúrico y radical, del que se pueden buscar las fuentes en Góngora y en Fray Luis de León".

[34] Ricardo Gullón: *Itinerario poético de V. A.* (Papeles de Son Armadans", número de Homenaje a V. A. y Dámaso Alonso y de recuerdo a F. G. L., XXXII-XXXIII, Madrid, Palma de Mallorca, 1958).

[35] Dámaso Alonso se ha ocupado de la poesía de V. A. en tres artículos escritos con motivo de la aparición de sus libros *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1934) y *Sombra del Paraíso* (1944). Están recogidos, junto con el discurso de contestación al de ingreso en la Academia, en *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952).

[36] Hay una extensa bibliografía en el libro de Carlos Bousoño: *La poesía de V. A. Estilo. Imagen. Mundo poético* (Gredos, Madrid, 1956), y en el número Homenaje de "Papeles de Son Armadans" (1958). Además de los trabajos ya citados, pueden consultarse estos otros: José Luis Cano: *De Machado a Bousoño* ("Ínsula", Madrid, 1955); *Poetry in Spain* ("World Review", London, nov. 1952); *La generación poética del 25* ("Revista Nacional de Cultura", Caracas, julio-agosto 1955); Luis Cernuda: *V. A.* ("Orígenes", La Habana, núm. 26, 1950); Fernando Charry Lara: *Cuatro poetas del siglo XX: Aleixandre, Rilke, Machado, Valéry* (Universidad Nacional, Bogotá, 1947); Ángel del Río: *La poesía surrealista de A.* ("Revista Hispánica Moderna", N. Y., 1935); Carlo Bo: *L'ultimo Aleixandre* (Galleria, 1 y 2, Roma, 1955); Luis Alonso Schokel: *Trayectoria poética de V. A.* ("Revista Javeriana", Bogotá, 1954); Manuel Durán Gil: *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (Universidad de Méjico, 1950); Ramón Gómez de la Serna: *Gemelismo: Gerardo Diego y V. A.* ("Revista Nacional de Cultura", Caracas, 1954); Eugenio de Nora: *Forma poética y cosmovisión en la obra de V. A.* ("Cuadernos Hispano-Americanos", Madrid, 1949); J. A. Muñoz Rojas: *A cielo raso. V. A.; La destrucción o el amor* ("Cruz y Raya", núm. 25, Madrid, 1935); J. A. Muñoz Rojas: *Sombra del Paraíso, de V. A.* ("Escorial", Madrid, número 43, 1944); Concha Zardoya: *Los tres mundos de V. A.* ("Revista Hispánica Moderna", N. Y., 1954); L. F. V. *El espesor del mundo en la poesía de V. A. (Introducción, etc...,* Guadarrama, Madrid, 1957); Leopoldo de Luis: *La obra completa de V. A.* ("Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, agosto 1960).

Hay estudios sobre la poesía de V. A. y traducciones de sus poemas al italiano en las citadas antologías de Macrí y de Bodini, así como de F. Tentori en "La Fiera Letteraria" (abril 1950). Hay traducción de sus poemas al inglés en la ya citada antología de Eleanor L. Turnbull, y al francés en la de Mathilde Pomés.

[37] Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas nace en Madrid, año 1898. Estudia matemáticas y es licenciado en Derecho y doctor en Letras por la Universidad de Madrid, discípulo de don Ramón Menéndez Pidal, lector de español, profesor, ensayista, conferenciante en muchas Universidades y sociedades culturales de Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Portugal, Estados Unidos y la América hispanohablante, catedrático de filología románica de la Universidad de Valencia en 1933, y a partir de 1939 en la de Madrid; colaborador del Centro de Estudios Históricos y de la "Revista de Filología", director de esta misma revista, doctor *honoris causa* de las Universidades de Burdeos, Lima, Hamburgo y Friburgo (Alemania); académico de la Española en 1948 —*Vida de don Francisco Medrano*—, académico de la Historia en 1959: *El Fabio de la "Epístola moral". Su cara y cruz en Méjico y en España.*

Libros de poesía: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (Galatea, Madrid, 1921); *Oscura noticia* (Adonais, Madrid, 1944); *Hijos de la ira. Diario íntimo* ("Revista de Occidente", Ma-

drid, 1944; Espasa-Calpe, Madrid, 1958); *Hombre y Dios* ("El arroyo de los ángeles", Málaga, 1955); *Antología. Creación* (Escelícer, Madrid, 1956); *Poesías ocasionales* ("Papeles de Son Armadans", nov.-dic. 1958).

Dámaso Alonso no ha publicado ningún libro de prosa poemática o narrativa, pero sí algunos relatos sueltos: *Torcedor de crepúsculo y violín* ("Revista de Occidente", núm. XL, Madrid, 1926); *Cédula de eternidad* ("Revista de Occidente", núm. LVIII, 1928); *Una vía láctea* ("Los cuatro vientos", núm. I, Madrid, 1933).

Ha escrito una obra para "El teatro invisible", de Radio Nacional: *Aquel día en Jerusalén (Auto de la Pasión).* (Miércoles santo, 1945). Recogido en la *Antología Creación*, de Escelícer.

Ha traducido del inglés *El artista adolescente,* de James Joyce; *María Antonieta,* de Hilaire Belloc, y poemas de Hopkins y de Eliot.

No doy aquí bibliografía de sus obras científicas de filología y de crítica literaria porque esta dimensión de su obra se estudia en otro capítulo.

[38] Sus traducciones de Hopkins las incorpora al libro *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1952), pero las ha publicado antes en *Ensayos Hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie* (Janés, Barcelona, 1948); *Seis poemas de Hopkins.* Los poemas son: *Abigarrada hermosura, La noche estrellada, Vítores en la cosecha, Cual se incendian, al vuelo, el martín pescador o la libélula, Consolación de la carroña* y *No, no hay peor,* y van precedidos de una larga nota preliminar. También en el número XXVI de la colección Adonais se publican poemas de T. S. Eliot, traducidos por D. A., L. Panero, J. A. Muñoz Rojas, Charles D. Ley y J. L. Cano. Los que traduce D. A. son: *La figlia che piange* y *Viaje de los Reyes Magos,* tema que va a tratar, en un poema original, Luis Cernuda. Aunque D. A. no ha traducido a Francis Thompson, lo que podríamos llamar la "infraestructura confesional", en forma de repaso general de la propia vida, que hay en algunos de sus poemas más extensos de *Hijos de la ira,* recuerda la de otros poemas de Thompson, como *El lebrel del cielo* o *Una antífona de la tierra.*

[39] Dámaso Alonso nos "cuenta" el Centenario de Góngora, es decir, los actos más importantes y significativos celebrados en Sevilla y en Madrid —que, al mismo tiempo, son los más divertidos—, en *Una generación poética (1920-36),* trabajo publicado en "Finisterre" (I, Madrid, 1948) e incorporado al libro *Poetas españoles contemporáneos.* De todos estos actos colectivos con motivo del Centenario de Góngora se han ocupado también los poetas Gerardo Diego en su revista "Lola", amiga y suplemento de "Carmen" (núm. 1, 1927), y Rafael Alberti en el segundo libro de memorias de *La arboleda perdida.* Cada uno de estos poetas —Alonso, Diego, Alberti— rivalizan con los otros dos en tomar a un mismo tiempo las cosas en serio y en broma. No existe, que yo sepa, ningún trabajo monográfico sobre el tema del Centenario en la obra crítica de los poetas que intervinieron en él.

[40] Hay dos tomos de "Studia Philologica" dedicados a D. A., con *Introducción* de Vicente Alonso Zamora (Madrid, 1960), y una extensa bibliografía de Fernando Huarte en el número homenaje de "Papeles de Son Armadans". En este mismo número hay un estudio sobre *Hijos de la ira,* de J. M. Caballero Bonald. En mi *Introducción,* el estudio sobre su poesía se llama *La poesía existencial de D. A.,* y está dividido en tres partes: 1) *El hombre Dámaso y sus problemas.* 2) *La confidencia o confesión religiosa.* 3) *Palabra funcional y forma simbólica.*

Hay una traducción alemana de *Hijos de la ira (Söhne des Zorns),* por Karl August Horst (Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt A. M., s. f.), y otros poemas traducidos al italiano, al francés y al inglés.

[41] Luis Cernuda Bidon nace en Sevilla, año 1902. Estudia Derecho en aquella Universidad y es discípulo de Pedro Salinas. Publica sus primeros versos en la "Revista de Occidente" y su primer libro en las ediciones de la revista "Litoral", de Málaga. Al morir la madre, año 1928, abandona Sevilla y, pasando por Málaga, llega a Madrid. Lector de español en la Universidad de Toulouse, años 1928-29. Desde este año hasta el 36 reside en Madrid. En 1938 va a Inglaterra como exiliado voluntario. Durante nueve años va a vivir en tierra inglesa, compenetrándose con su poesía y su paisaje, pero sintiéndose al mismo tiempo a disgusto. Es profesor de la Cranleigh School, en Surrey, y después en Glasgow (1939-43) y en el Emmanuel College de Cambridge (1943-45). En esta fecha se traslada al Instituto Español de Londres. En 1947, su amiga Concha de Albornoz le proporciona un puesto en Mount Holyoke College, Mass., Estados Unidos, donde enseña hasta 1952. Pasa los veranos en Méjico y termina instalándose en este país, donde muere, de un ataque al corazón, en noviembre de 1963.

En su *Historial de un libro (Poesía y literatura,* I, Seix y Barral, Barcelona, 1960), el mismo Cernuda nos ha dejado una interesante autobiografía o relato comentado de su vida de poeta.

Libros de poesía: *Perfil del aire* ("Litoral", Málaga, 1927); *La invitación a la poesía* ("La tentativa poética", Madrid, 1933); *Donde habite el olvido* ("Signo", Madrid, 1934); *El joven marino* (Héroe, Madrid, 1936); *La realidad y el deseo,* 1.ª edición, comprende: *Primeras poesías* (título definitivo de *Perfil del aire),* (1924-27), *Égloga, elegía, oda* (1927-28), *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1932-33), *Invocaciones a las gracias del mundo* (1934-35) ("Cruz y Raya", Madrid, 1936); 2.ª edición, aumentada

con *Las nubes* (1937-38) (Séneca, Méjico, 1940); 3.ª edición, aumentada con *Como quien espera el alba* (1941-44), *Vivir sin estar viviendo* (1944-49) y *Con las horas contadas* (1950-55) (Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1958); 4.ª edición, aumentada con *Desolación de la quimera* (1956-62) (F. C. E., Méjico, 1964). También se han publicado como libros independientes: *Las nubes* (Rama de Oro, B. A., 1943); *Como quien espera el alba* (Losada, B. A., 1947); *Desolación de la quimera* (Ed. Joaquín Mortiz, Méjico, 1962).

Libros de prosa: *Ocnos* (1.ª edición, The Dolphin, Londres, 1942; 2.ª edición, aumentada. "Ínsula", Madrid, 1948; 3.ª edición, aumentada, "Ficción", Universidad veracruzana, Xalapa, Méjico, 1963); *Tres narraciones* (Imán, B. A., 1948); *Variaciones sobre tema mexicano* (Méjico, 1952).

Libros de ensayo: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1957); *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* (Imp. Universitaria, Méjico, 1958); *Poesía y literatura* (Seix y Barral, tomo I, 1960; tomo II, 1964, Barcelona).

Traducciones: Hölderlin: *Poemas* (Séneca, Méjico, 1942); Shakespeare: *Troilo y Crésida* ("Ínsula", Madrid, 1953).

En la revista "Cruz y Raya" aparecieron dos ensayos y una antología de Cernuda, no recogidos en libro: *Bécquer y el romanticismo español* (núm. 26, 1935); *Divagaciones sobre la Andalucía romántica* (núm. 37, 1936); *Sonetos clásicos sevillanos (Arguijo, Medrano, Rioja)*, selección y nota de L. C. (núm. 36, 1936). En la revista "Los cuatro vientos" también se publicó un importante ensayo suyo: *Unidad y diversidad en la lírica española* (número 1, 1933).

[42] Cernuda niega la influencia de la poesía de Guillén sobre la suya en el curioso *diálogo ejemplar: El crítico, el amigo y el poeta*, fechado en 1948 e incorporado al primer tomo de *Poesía y literatura* (1960). El principal argumento que utiliza: que el primer *Cántico de Guillén* (1928) es un año posterior a *Perfil del aire* (1927), y que una primera colección de poemas de este libro se publicó en 1925 en la "Revista de Occidente", tiene poca consistencia crítica, ya que la poesía de Guillén irradia una gran influencia —incluso sobre Lorca— desde las páginas de las revistas en que se publicaba, mucho antes de ser recogida en libro. Así lo reconoce en parte el propio Cernuda, aunque siga insistiendo en la independencia de arranque de su poesía. Yo también creo en esa independencia, pero no por razones cronológicas, sino de acento íntimo, *rara avis* entre los poetas de su generación. Confiesa, en cambio, la influencia común de Mallarmé, indirecta, a través de Valéry, sobre Guillén, y directa sobre su propia poesía. Para confirmar esto último, cita varios versos de Mallarmé de los que proceden otros suyos. Por último, añade que, aunque nadie haya reparado en ello, el poeta en el que aprendió "ascetismo poético" es Pierre Réverdy.

[43] Además de convocar o provocar de una manera más aparatosa, necesaria y combativa, el famoso Centenario de Góngora, los poetas del 27 han participado con valiosas aportaciones personales de creación y de crítica en los de Fray Luis (1928), Bécquer (1934) y Lope (1935), a los que habría que añadir, tal vez, como ha señalado G. Díaz Plaja *(El poema en prosa en España*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956), el de Goya (1928).

En el número de "Carmen" de homenaje a Fray Luis colaboran, además de Cernuda, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, J. M. de Cossío, Diego, García Lorca, Guillén, Larrea y Quiroga Pla.

[44] Macrí, en las páginas que añade al estudio preliminar de su antología, para la segunda edición de 1961, no cree en la importancia que Gullón y yo mismo hemos dado "a la parte civil, política, religiosa e incluso católica, de las colecciones posteriores a *Invocaciones*. Esta parte se limita a *Las nubes* (1937-40) y a *Como quien espera el alba* (1941-44), y, según nuestro parecer, la protesta es exterior; lo otro no ha sido afectado, la nostalgia de la patria sólo es algo elocuente y añadido, frente al íntimo y verdadero *deseo*, al ansia de felicidad sensual, desenfrenada y total". De parecer contrario al de Macrí son Octavio Paz y Gerardo Diego, que han insistido sobre el carácter elegíaco y civil de un momento crucial en la poesía de Cernuda. En lo que a mí mismo respecta, quiero hacer varias precisiones, de acuerdo no sólo con mi estudio anterior, sino con éste que acabo de describir. Nunca he creído en un posible "catolicismo" de la poesía de Cernuda, pero sí en un momento de acercamiento al Dios trascendente del cristianismo. También hay en *Las nubes* un momento de intimidad con la realidad perdida española, que, a través de los acontecimientos vividos por el poeta, viene de Unamuno. El propio Cernuda nos habla de todo esto en su *Historial de un libro*. Creo, en cambio —con Macrí y también con las palabras de Bodini que acabo de citar—, que lo que cambia en la poesía de Cernuda es la realidad, y lo que permanece a lo largo del tiempo, el deseo, aunque no desenfrenado, sino más bien menesteroso y nostálgico, hasta convertirle en poeta desengañado de su misma poesía o misión poética. Pero queda en pie el hecho de que Cernuda y Alberti son los dos poetas de su generación a los que en un momento histórico dado les "duele" más agudamente la pérdida de España —*esencia misteriosa* o *piel de toro*— a la manera unamuniana.

[45] Además de los trabajos ya citados, citaré unos pocos más sobre la obra poética de Cernuda: J. Bergamín: *El idealismo andaluz* ("La Gaceta Literaria", Madrid, junio 1927); Pedro Salinas: *Luis Cernuda, poeta* (en "Índice Literario", recogido en *Literatura española,*

siglo XX (Méjico, 1957); OCTAVIO PAZ: *El hijo pródigo* (Méjico, 1943): J. L. CANO: *Poesía y pereza. Una nota sobre la indolencia andaluza. Bécquer y Cernuda* ("Escorial", noviembre 1949); J. L. CANO: *Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio* ("Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, junio 1960. Recogido en *Poesía española del siglo XX*, Guadarrama, Madrid, 1960); RICARDO GULLÓN: *La poesía de L. C.* ("Asomante", Puerto Rico, 2-3, 1950); CARLOS OTERO: *La tercera salida de la realidad y el deseo* ("Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, junio 1960); L. F. V.: *L. C., en su palabra vegetal indolente*, en *Introducción, etc...* (Guadarrama, Madrid, 1957); C. P. OTERO: *Poeta de Europa* ("Papeles de Son Armadans", abril 1963); FRANCESCO TENTORI: *Poesie di L. C.* (Lerici, Milano, 1962).

Hay unas palabras de García Lorca en el homenaje a Cernuda del año 36, recogidas en las *Obras completas* de Aguilar.

III. LA PROSA Y EL ENSAYO

[46] Gustavo Gili, Barcelona, 1956. Comprende dos partes: *Definición y ámbito del poema en prosa* y *Antología*. Esta segunda se divide en: *Modernismo, Ramón Gómez de la Serna y los vanguardistas, Los epígonos de Juan Ramón Jiménez, Generación del 27*, donde no van más que Guillén, Salinas, Lorca, Alberti y Cernuda; *Superrealismo*, donde incluye, entre otros, a Aleixandre y, desde luego, falta Larrea; *Independientes, Los cronistas líricos* y *Los actuales*.

[47] Al hablar de "clima de arranque" juanrramoniano me refiero a la prosa de *Platero y yo*, que se prolonga en *Colina del alto chopo, Entes y sombras de mi infancia* y otras colecciones incluidas en *Por el cristal amarillo*. Me refiero, también, a los poemas en prosa del *Diario de un poeta recién casado*, pero no a la prosa de *Españoles de tres mundos*, mucho más compleja y cargada de imaginación crítica.

[48] Díaz Plaja, en su obra citada, nos da una interesante colección de poemas en prosa de Guillén, publicados en revista, los años 20 y 21 ("La pluma", "España", "Índice") y no recogidos en libro.

[49] En su libro citado, y bajo el epígrafe *Superrealismo*, Díaz Plaja publica prosa poética de Rafael Porlán, el canario Agustín Espinosa y José María Hinojosa, además de Aleixandre. Bajo el de *Epígonos de J. R. J.* incluye a los sevillanos Collantes de Terán, Laffón y Romero Murube, a Juan Chabás, Antonio Oliver y Carmen Conde. A Adriano del Valle le considera *Cronista lírico*, y a Pérez Clotet como uno de *Los actuales*. La clasificación es bastante arbitraria y, a mi parecer, no todos los textos recogidos son poemas en prosa.

[50] Desde 1958, fecha de su aparición, *Los encuentros* ha seguido creciendo en la vida y en la obra de Aleixandre publicada en revista, pero todavía no ha salido una segunda edición que recoja todo lo publicado por el autor, "a la manera de encuentro", desde entonces.

[51] Emilio García Gómez nació en Madrid, año 1905. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, fue discípulo de los arabistas don Julián Ribera y don Miguel Asín. Catedrático de árabe en la Universidad madrileña. Académico de la Historia (1943) y de la Lengua (1945). Embajador de España en varios países árabes.

Algunas de sus obras literarias de creación y de crítica: *Poemas arábigo-andaluces* (Plutarco, Madrid, 1930; Espasa-Calpe, B. A., 1942); *Qasidas de Andalucía*. Puestas en verso castellano (Plutarco, Madrid, 1940); *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1943); *Un eclipse de la poesía en Sevilla. La época almorávide*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1945); *Cinco poetas musulmanes* (Espasa-Calpe, Madrid, 1945); *Silla del Moro y Nuevas escenas andaluzas* ("Revista de Occidente", Madrid, 1945); E. LEVI PROVENCAL y E. G. G.: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn' Abdün* (Moneda y Crédito, Madrid, 1948); *El collar de la Paloma, tratado sobre el amor y los amantes*, con un prólogo de José Ortega y Gasset (Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1952); *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (S. de E. y P., Madrid, 1965).

[52] Según nos informa Juan Marichal en su prólogo a *La responsabilidad del escritor*, Salinas ha dejado tres sátiras inéditas, solamente leídas a algunos amigos: *A la sombra del paraguas en flor, Elogio de la paciencia* y *Los cuatro mayúsculos*. Guillén, por su parte, escribe en *tréboles* —incorporados a los tres tomos de su segundo libro: *Clamor*— muchas notas críticas sobre poesía y vida literaria. En su tercer libro, *Homenaje*, también incorpora al verso y al poema muchas notas de lectura y opiniones literarias.

[53] Como complemento a la bibliografía de la nota 37 voy a citar los libros en que D. A. nos da su medida de gran ensayista: *Soledades de Góngora*, editadas por D. A. ("Revista de Occidente", Madrid, 1927); *La lengua poética de Góngora* (Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1935; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950); *Poesías de Gil Vicente* ("Cruz y Raya", Madrid, 1935; Séneca, Méjico, 1940); *Tragicomedia de don Duardos*, editada por D. A. (C. S. I. C., Madrid, 1942); *Ensayos sobre poesía española* ("Revista de Occi-

dente", Buenos Aires, 1946); *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera* (Aguilar, Madrid, 1958); *Vida y obra de Medrano* (C.S.I.C., Madrid, 1948); *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, Madrid, 1965); *Estudios y ensayos gongorinos* (Gredos, Madrid, 1955); *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino* (Gredos, Madrid, 1958); *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El "Fabio" de la "Epístola moral": su cara y cruz en Méjico y en España)* (Gredos, Madrid, 1960); *Góngora y el Polifemo*, 2 vols. (Gredos, Madrid, 1961); *Primavera temprana de la literatura europea: lírica, épica, novela* (Guadarrama, Madrid, 1961); *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas* (Gredos, Madrid, 1962); *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado)* (Gredos, Madrid, 1962).

[54] El propio G. D. anuncia un libro de versos, titulado *Jinojepas*, que recogerá su poesía festiva y combativa.

[55] Algunos ensayos y notas críticas de G. D., no recogidos en libro: en la "Revista de Occidente", a lo largo de los años 1923-27, publica docena y media de notas críticas sobre *Juan Ramón Jiménez. Segunda Antología Poética; Poetas del Norte: Miguel de Unamuno, José del Río Sáinz, Ramón de Basterra; Un escorzo de Góngora; Iván Goll: Charlot poeta; Ravel, rabel y el Rabelín; Retórica y Poética; Don Luis de Góngora y Argote; Colón, rompecielos; Luys Santamarina: Tras el Águila del César; Fernando d'Lapi: Suma poética; Américo Castro: El pensamiento de Cervantes; Cuadrante, noveloide; El virtuoso divo Orfeo; En torno a Debussy; Devoción y meditación de Juan Gris; Federico García Lorca: Canciones; Emilio Prados: Vuelta; Francisco de Cossío: La Rueda.*

En "Carmen", además de *Presentación de la revista*, escribe sobre *La vuelta a la estrofa* y *Defensa de la poesía*, y en el número homenaje a Fray Luis, *El intérprete enajenado. Sobre Fray Luis de León*. Sobre *Actualidad poética de Fray Luis de León* escribe tres artículos en "Criterio", de Buenos Aires (1929).

En 1933 hace la Crónica Musical en "El Imparcial", de Madrid, y en 1934, en "La Libertad". Entre los artículos publicados en "El Imparcial" hay uno sobre *El teatro musical de Federico García Lorca*.

En 1942, con motivo del Centenario del Santo, escribe en la revista "Escorial", de Madrid, *Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz*. En el número almanaque de la misma revista (1943) escribe una nota crítica sobre *Palissy y la Cúpula*, parodia de una glosa de Eugenio d'Ors.

En 1942-43 escribe en "La Nación", de Buenos Aires, varios artículos sobre temas becquerianos: *Casta y Gustavo (Cartas inéditas); Los amores de Bécquer; Bécquer, restaurado.*

En *Historia de la literatura universal*, dirigida por Ciriaco Pérez Bustamante, redacta los capítulos sobre *Historia de la literatura española* e *Historia de la literatura francesa* (Madrid, 1946).

Prólogo al tomo XI de las Obras completas de Gabriel Miró, *El tiempo en la obra de G. M.* (Barcelona, 1947).

Dos trabajos sobre Cervantes: *La lengua de Cervantes* ("Revista de Estudios Políticos", Madrid, 1947, tomo XVII); *Cervantes y la poesía* ("Revista de Filología Española", Madrid, 1948).

Tempo lento en Antonio Machado (C. H. A., Madrid, 1949); *Idea de un poeta hispanoamericano* (Ponencia presentada al Congreso de Cooperación Intelectual. Madrid, 1950); *La música española. "El alma de España"*. Obra colectiva bajo la dirección de Gregorio Marañón (Madrid, 1951); *José del Río, poeta* (Antología de José del Río Sáinz. Tomo I: Poesía. Santander, 1953); *Don Eugenio d'Ors y Rovira* ("Boletín de la Real Academia Española", Madrid, 1954).

[56] Hay un "clima de arranque" aleixandrino que hace posible la nueva palabra de algunos poetas jóvenes, y hay, de rechazo, influencia de éstos sobre el propio Aleixandre, que da lugar al paso de *Sombra del Paraíso* a *Historia del corazón*, y sobre todo a *En un vasto dominio* y *Retratos con nombre*.

[57] *Razón de ser* es un libro dividido en dieciocho capítulos, en los que Larrea pasa revista a la Cultura desde lo que llama "la lógica de la Imaginación libre". Sería interesante un estudio de la íntima correlación entre la poética contenida en este libro y los poemas conocidos de su autor, pero tal vez conviene esperar a la posible publicación de su obra poética completa.

[58] Melchor Fernández Almagro nació en Granada, año 1893; murió en Madrid, 1965. Doctor en Derecho. Académico de la Historia (1944) y de la Lengua (1951).

Libros de crítica: *Vida y obra de Ángel Ganivet* (Sempere, Valencia, 1925; "Revista de Occidente", Madrid, 1952); *Vida y literatura de Valle Inclán* (Ed. Nacional, Madrid, 1943; 2.ª ed., 1966); *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española*. Discurso de ingreso en la Academia de la Historia (Madrid, 1944); *En torno al 98* (Madrid, 1948); *Cánovas, su vida y su política* (Ambos Mundos, Madrid, 1951); *Granada en la literatura romántica española*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1951); *Benavente y algunos aspectos de su teatro* ("Clavileño", núm. 38, Madrid, 1956).

Prosa autobiográfica: *Viaje al siglo XX* (Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1962).

[59] Antonio Marichalar, marqués de Montesa. Nace en Logroño, año 1893. Abogado. Académico de la Historia (1956).

Libros: *Palma* (Madrid, 1923); *Girola* (Madrid, 1926); *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (Espasa-Calpe, Madrid, 1930, 5.ª ed. aumentada, 1959); *Mentira desnuda* (Espasa-Calpe, Madrid, 1933); *Julián Romero* (Espasa-Calpe, Madrid, 1952); *Los descargos del emperador.* Discurso de ingreso en la Academia de la Historia (Madrid, 1956).

[60] Adolfo Salazar nació en Madrid, año 1890, y murió en Méjico en 1958. Escritor, compositor, crítico musical e historiador de la música.

Sus obras más importantes como historiador y crítico musical han sido publicadas en Méjico por el Fondo de Cultura Económica. En la colección *Breviarios* han aparecido: *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet; La música como proceso histórico de su invención* y *La música orquestal en el siglo XX.* En la colección *El Colegio de Méjico: Juan S. Bach. Un ensayo; La música en la sociedad europea.* I. *Desde los primeros tiempos cristianos.*—II. *Hasta fines del siglo XVIII.*—III y IV. *El siglo XIX. Teoría y práctica de la música a través de la Historia:* I. *La música en la cultura griega.* II. *La era monódica en Oriente y Occidente:* 1. *Roma.* 2. *La transformación de la prosodia clásica a expensas del acento.*

Otros libros sobre música de A. S.: *Modesto Mousorgsky y "Boris Godunov"* y *Alejandro Borodin y "El Príncipe Igor"* (Matamala, Madrid, 1923); *Música y músicos de hoy* (Mundo Latino, Madrid, 1928); *Sinfonía y ballet* (Mundo Latino, Madrid, 1929); *La música contemporánea en España* (La Nave, Madrid, 1930); *La música actual en Europa y sus problemas* (Yagües, Madrid, 1935); *El siglo romántico* (Yagües, Madrid, 1936); *La música en el siglo XX. Ensayo de crítica estética desde el punto de vista de su función social* (Ed. El Árbol, "Cruz y Raya", Madrid, 1936); *Los grandes compositores de la época romántica* (Aguilar, Madrid).

Como crítico literario ha publicado: *Andrómeda* (ensayos críticos) (Cultura, Méjico, 1921); *Hazlitt el egoísta y otros papeles.* Ensayos sobre literatura inglesa (Yagüe, Madrid, 1935).

Como compositor ha editado: En la casa Chester, de Londres, *Tres preludios para piano; Tres poemas de Paul Verlaine para canto y piano.* En la casa Max Eschig et Cie, de París: *Rubaiyat,* fantasía para cuarteto de arco (grabada en disco, en la *Antología de la música contemporánea española. Música de Cámara.* Bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música, UNESCO). *Romancillo* para guitarra y *Romancillo* para piano; *Cuatro canciones* para voces agudas; y *Zarabanda* para tres instrumentos.

[61] José María de Cossío. Nació en Valladolid, año 1893. Académico de la Española, 1948. Crítico y erudito. Señor de la Casona de Tudanca, donde pasa grandes temporadas y ha reunido una importante biblioteca.

Obras de crítica literaria: *Los toros en la poesía española,* 2 tomos. Antología y estudio (C. I. A. P., Madrid, 1951; Espasa-Calpe, B. A., 1947); *Obras escogidas de Salvador Jacinto Polo de Medina* (Los clásicos olvidados, Madrid, 1931); *José María de Pereda.* Introducción a las *Obras completas* de J. M. de P. (Aguilar, Madrid, 1933); *La obra literaria de Pereda* (Santander, 1934); *Poesía española. Notas de asedio* (Espasa-Calpe, Madrid, 1936; 1952); *Siglo XVII* (Espasa-Calpe, Madrid, 1939); *El Romanticismo a la vista* (Espasa-Calpe, Madrid, 1942); *Los toros,* 3 tomos (Espasa-Calpe, Madrid, 1934-37); *Lope, personaje de sus obras.* Discurso de ingreso en la Real Academia Española (Madrid, 1948); *Fábulas mitológicas de España* (Espasa-Calpe, Madrid, 1952); *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* (Espasa-Calpe, Madrid, 1960).

Editó la *Colección de libros para amigos,* en la que se publicaron originales de Unamuno, Del Río Sáinz, Diego, Alberti y otros, y dirigió la colección *La Rosa Blanca* (Ed. El Árbol, "Cruz y Raya"), en la que se publicaron los tomos siguientes: CRISTÓBAL DE CASTILLEJO: *Fábula de Polifemo;* GASPAR DE AGUILAR: *Fábula de Endimión y la luna;* PEDRO ESPINOSA: *Fábula del Genil.*

[62] José Bergamín Gutiérrez nace el año 1895 en Madrid, pero de familia malagueña. Es el último de diez hermanos. Estudia Derecho y se licencia en la Universidad de Madrid. Reside en París, estrechando amistad con muchos de los escritores y artistas de los años 20. Desde muy joven colabora en revistas literarias y publica su primer libro en la Biblioteca de "Índice", dirigida por Juan Ramón Jiménez. El año 33, en unión con otros intelectuales católicos, funda la revista "Cruz y Raya", que dirige hasta 1936. Durante la guerra civil permanece fiel a la República, y al terminar se traslada a París, y de allí a Méjico. Reside en la capital mejicana, donde funda y dirige la editorial Séneca. Después de una breve estancia en Caracas —donde trabaja como arquitecto su hermano Rafael, también exiliado—, se instala en Montevideo y explica una cátedra de Literatura en su Universidad durante siete años. En 1958 se traslada primero a París y después a España, donde reside hasta 1964, en que tiene que volver a salir desterrado. En la actualidad reside en París. En 1966, el Gobierno de la República francesa le concedió la Legión de Honor, en su grado de *Commandeur des Arts et des Lettres.*

Libros publicados: *El cohete y la estrella.* Afirmaciones y dudas aforísticas lanzadas por elevación ("Índice", Madrid, 1923); *Tres escenas en ángulo recto* (Madrid, 1923); *Caracteres* ("Litoral", Málaga, 1926); *Enemigo que huye* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1927); *El arte de birlibirloque.* Entendimiento del toreo (Plutarco, Madrid, 1930); *Las raíces poéticas del "teatro independiente español y revolucionario" del XVII* (Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, 1931). Las palabras entrecomilladas en el título son de don Marcelino; *Mangas y capirotes.* España en su laberinto teatral del siglo XVII (Plutarco, Madrid, 1933); *La cabeza a pájaros* (Ed. El Árbol, "Cruz y Raya", Madrid, 1934); *Disparadero español:* I. *La más leve idea de Lope.* II. *Presencia de espíritu.* III. *El alma en un hilo* (Ed. El Árbol, Madrid, I y II, 1936; Méjico, III, 1940); *Detrás de la cruz* (Séneca, Méjico, 1941); *El pozo de la angustia* (Séneca, Méjico, 1941); *La voz apagada* (Séneca, Méjico, 1943); *El pasajero,* peregrino español en América, 1, 2 y 3 (Séneca, Méjico, 1943); *Caballito del diablo* (reedición de *El cohete y la estrella, Caracteres* y *La cabeza a pájaros* (Buenos Aires, 1943); *La Hija de Dios* y *La niña guerrillera.* Teatro (Méjico, 1945); *La muerte burlada* (Méjico, 1945); *Melusina y el espejo.* Figuración bergamasca en tres actos, en prosa y en verso (Escritura, Montevideo, 1952); *Ahora que me acuerdo.* Primera parte de *Recuerdos de esqueleto* (entrega de "La Licorne", 1 y 2, Montevideo, 1953); *Medea la encantadora.* Explosión trágica en un acto (entregas de "La Licorne", 4, Montevideo, 1954); *La corteza de la letra* (Losada, Buenos Aires, 1958); *Fronteras infernales de la poesía* (Taurus, Madrid, 1959). Algunos de los ensayos que integran el libro aparecen con anterioridad en la "Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo": *Lázaro, don Juan y Segismundo* (Taurus, Madrid, 1959); *Al volver* (Biblioteca Breve, Seix y Barral, Barcelona, 1962).

A partir del año 61 ha publicado en los *Renuevos de Cruz y Raya* (Cruz del Sur, Santiago de Chile-Madrid) los siguientes libros: *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio* (1961); *El arte de birlibirloque, La estatua de Don Tancredo* y *El mundo por montera* (1961); *Rimas y sonetos rezagados* (1962); *Duendecitos y coplas* (1963).

En la radio francesa ha estrenado: *Le lit tombeau du rêve ou la chambre a coucher* (Lever de rideau). Tiene sin publicar: *Beltenebros* (Naturaleza y figuración fronteriza de la poesía); *La máscara y el rostro de la poesía en la literatura española* (Evolución de las formas líricas, dramáticas y novelescas) y *Los tejados de Madrid o el amor anduvo a gatas* (Adaptación escénica de *La Gatomaquia,* de Lope).

[63] Ángel Valbuena Prat: *Historia de la literatura española* (Gustavo Gili, Barcelona, 1937, 4.ª ed., 1957); Valbuena hace un breve estudio crítico de dos libros de Bergamín: *El cohete y la estrella* y *Enemigo que huye.* De *Mangas y capirotes* dice que es el libro más hondo de B. "y el más bello de impresiones de la esencia de la raza. Al lado del juego de palabras, la intención honda. Cuando dice que el teatro "nacional" de Lope se hace "nocional" en Calderón no sólo lanza una frase ingeniosa, sino que ésta expresa la dualidad de los mundos dramáticos del xvii".

[64] Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 2.ª ed., 1961). Incluye a Bergamín en el capítulo sobre *Los nietos del 98.*

[65] Marcel Brion, en "Les Nouvelles Litteraires", París, 3 mars, 1934. Rafael Benítez Claros se ocupa por extenso de "Cruz y Raya" en su *Colección de índices de publicaciones periódicas* (Instituto "Nicolás Antonio", C. S. I. C., Madrid, 1947). También se ocupa de "Cruz y Raya" y de Bergamín, Emilia de Zuleta en su libro *Historia de la crítica española contemporánea* (Ed. Gredos, Madrid, 1966).

[66] Los dos almanaques son de plasticidad y formato muy distintos. *El Acabóse,* en octavo, y *El Aviso,* en cuarto mayor; el primero impreso a una sola tinta, con grabados en madera o en acero, y el segundo a varias tintas, con fotografías y fotomontajes, además de los grabados, y páginas de distintos colores. Sus títulos completos son: *El acabóse del año y nuevo de 1934* y *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935.* Colaboran con Bergamín en la elección y distribución de los textos de *El Acabóse* José Fernández Montesinos, Rafael Sánchez Mazas y Eugenio Imaz. Y con sus poesías, Salinas, Guillén, Quiroga Pla, Rosales y Vivanco. En *El Aviso* colabora Benjamín Palencia con sus dibujos y fotomontajes; Rafael Sánchez Mazas y Luys Santamarina, con sus textos y traducciones; y con sus poesías y prosas originales, Unamuno, Larrea, Neruda, L. E. Palacios, Muñoz Rojas y Ramón Gómez de la Serna. Los dos almanaques contienen una gran variedad y riqueza de toda clase de textos en verso y en prosa. A partir del año 40 han sido imitados por los de otras revistas, principalmente "Escorial", "Santo y Seña" y "Papeles de Son Armadans".

[67] Aunque ya se han incluido en la bibliografía de cada uno de los poetas, podemos recordar aquí los libros de poesía de la generación publicados por las ediciones El Árbol, de "Cruz y Raya": Federico García Lorca: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* Dibujos de José Caballero (1935); Pablo Neruda: *Residencia en la tierra,* 1 y 2 (1935); Rafael Alberti: *Poesía, 1924-30* (1935) y *Verte y no verte* (2.ª ed.), 1936); Jorge Guillén: *Cántico* (2.ª edición, 1936); Luis Cernuda: *La realidad y el deseo* (1.ª ed., 1936); Pedro Salinas: *Razón de*

amor (1936). También publica la primera edición de *Bodas de sangre*, de Lorca; las *Poesías de Gil Vicente*, editadas por Dámaso Alonso, y los tres tomos de fábulas mitológicas *La rosa blanca*, editados por José María de Cossío. Pero la actividad editorial de la revista no había hecho más que empezar cuando fue interrumpida por la guerra.

[68] No conozco las revistas americanas en lengua española que cita De Torre. En el caso de "Cruz y Raya" y de su director o creador, Bergamín, la sección de la revista con la que se incorpora, a través de la famosa "primacía de lo espiritual", al personalismo de la hora, es decir, a lo que acabo de llamar "revolución en el hombre", es la titulada *Cristal del tiempo*. La procedencia calderoniana del título no le quita dimensión de actualidad. Ya en su primer número, y dentro de esta sección, aparece un artículo firmado por Antonio Garrigues sobre *La revolución personalista*. Más adelante, a los textos ya citados de Maritain, Mounier, Landsberg y algún otro, y a los nombres de Mendizábal, Semprún e Imaz hay que añadir los de otros colaboradores más jóvenes, como Maravall y L. E. Palacios, que se ocuparon de personalismo y autores relacionados con él. Era la sección más viva y "comprometida", y tal vez el adverbio "ocasionalmente", empleado por De Torre, le venga corto. En lo que se refiere a Bergamín, yo creo que es en esta sección donde empieza a "hacerse" como escritor católico comprometido. Su trayectoria posterior, hasta integrarse en las tesis del Concilio, arranca de sus aciertos y también equivocaciones de esta sección. Monthérlant, al comienzo de su novela *Le caos et la nuit* (Gallimard, Paris, 1963. Hay traducción española de María Luisa Gefaell, Noguer, Barcelona, 1964), ha dicho, exagerando a su manera y poniendo la frase en boca del anarquista español que protagoniza su novela: "España no es católica. En 1936 no había un solo escritor español que se presentara como católico, salvo Bergamín." En todo caso, su posición católica comprometida de antes del 36, en defensa del hombre frente a los totalitarismos, es la que ha mantenido Bergamín hasta el día de hoy.

[69] Para la bibliografía de los poetas andaluces véase el libro de José Luis Cano: *Antología de poetas andaluces contemporáneos* (Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1952), del que tomo la mayor parte de estos datos.

Adriano del Valle (Sevilla, 1895. Madrid, 1957). Libros publicados: *Primavera portátil* (París, 1934); *Lyra Sacra* (Sevilla, 1939); *Los gozos del río* (Azor, Barcelona, 1940); *Arpa fiel*. Premio Nacional de Literatura ("Santo y Seña", Madrid, 1941); *Sonetos a Italia* (Madrid, 1942); *Oda náutica a Cádiz* (Cádiz, 1957); *Égloga de Gabriel Miró* y *Fábula del Peñón de Ifach* (Ágora, Madrid, 1958). Ha dejado también una poética colección de "collages".

Rogelio Buendía, médico (Huelva, 1891). Algunas obras de poesía: *La rueda de colores* (1923); *Guía de jardines* (1928); *Naufragio en tres cuerdas de guitarra* (1930); *Vuelo y tierra* (1945).

Pedro Garfias (Córdoba, 1894). Obras: *El ala del sur* (Sevilla, 1927); *Poesías de la guerra* (Valencia, 1936); *Héroes del sur* (Madrid, 1937); *Primavera en Heaton Hastings* (Tezontle, Méjico, 1941); *De soledad y otros pesares* (Méjico, 1948); *Viejos y nuevos poemas* (Méjico, 1951).

Rafael Porlán (Córdoba, 1889; Jaén, 1945). Libros publicados: *Pirrón en Tarfia* (1926); *Romances y canciones* (1936); *Poesías*. Edición póstuma (Al Verde Olivo, Jaén, 1948).

Fernando Villalón-Daoiz, conde de Miraflores de los Ángeles (Sevilla, 1881; Madrid, 1930). Libros: *Andalucía la Baja* (Sevilla, 1926); *La Toriada* ("Litoral", Málaga, 1928); *Romances del 800* ("Litoral", Málaga, 1929); *Poesías*. Edición póstuma, con prólogo de José María de Cossío (Ed. Hispánica, Madrid, 1944). Ha escrito también un drama: *Don Juan Fermín de Plateros*.

Alejandro Collantes de Terán (Sevilla, 1901-1933). Libros: *Versos* (Mediodía, Sevilla, 1926); *Poesías*. Edición póstuma (Patronato de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1949).

Juan Sierra (Sevilla, 1901). Libros: *María Santísima* (Mediodía, Sevilla, 1943); *Palma y cáliz de Sevilla* (Afrodisio Aguado, Madrid, 1944).

Rafael Laffón (Sevilla, 1900). Libros: *Cráter* (Sevilla, 1921); *Signo más* (Mediodía, Sevilla, 1927); *Identidad* (Pen colección, Madrid, 1934); *Discurso de las cofradías de Sevilla* (Cádiz-Madrid, 1941); *Romances y madrigales* (Adonais, Madrid, 1944); *Poesías* (Aljarafe, Sevilla, 1945); *Adviento de la angustia* (Halcón, Valladolid, 1948); *Vigilia del jazmín* (Murta, Valencia, 1952).

Joaquín Romero Marube (Villafranca de los Palacios, 1904). Libros: *Prosarios* (Gironés, Sevilla, 1924); *Sombra apasionada* (Mediodía, Sevilla, 1929); *Sevilla en los labios* (Mediodía, Sevilla, 1938); *José María Izquierdo y Sevilla* (Mediodía, Sevilla, 1938); *Canción del amante andaluz* (Miracle, Barcelona, 1941); *Discurso de la mentira* ("Revista de Occidente", Madrid, 1943); *Kasida del olvido* (Adonais, Madrid, 1945); *Tierra y canción* (Ed. Nacional, Madrid, 1948); *Memoriales y divagaciones* (Sevilla, 1951); *Pueblo lejano* ("Ínsula", Madrid, 1956); *Ya es tarde* (Gráficas del Sur, Sevilla, 1958); *Lejos y en la mano* (Sevilla, 1959); *Los cielos que perdimos*. Con una carta-prólogo de Francisco López Estrada (Sevilla, 1964).

Emilio Prados (Málaga, 1899. Méjico, 1962). Libros: *Canciones del farero* ("Litoral", Málaga, 1926); *Tiempo* ("Sur", Málaga, 1925); *Vuelta* ("Litoral", Málaga, 1927); *Llanto subterráneo* ("Héroe", Madrid, 1936); *Llanto en la sangre* (Valencia, 1937); *Mínima muerte* (Te-

zontle, Méjico, 1939); *Memoria del olvido* (Séneca, Méjico, 1940); *Jardín cerrado* ("Cuadernos Americanos", Méjico, 1946); *Antología, 1923-53* (Losada, Buenos Aires, 1954. Contiene poemas escogidos de: *Tiempo, El misterio del agua, Memoria de poesía, Cuerpo perseguido, La voz cautiva, Andando, andando por el mundo, Llanto en la sangre, Penumbras, Mínima muerte, Jardín cerrado, Río natural); Signos del ser* ("Papeles de Son Armadans", Madrid-Palma de Mallorca, 1962); *Memoria dell'oblio.* Trad. di F. Tentori (Einaudi, Torino, 1966).

Manuel Altolaguirre (Málaga, 1905; Madrid, 1959). Sus libros de poesía quedan recogidos en sus *Poesías completas, 1926-1959* (Tezontle, Méjico, 1960). bajo estos títulos: I. *Las islas invitadas y otros poemas.* — II. *Ejemplo.* — III. *Poesía.* — IV. *Soledades juntas.* — V. *La lenta libertad.* — VI. *Nuevos poemas de las islas invitadas.* — VII. *Nube temporal.* — VIII. *Más poemas de las islas invitadas.* — IX. *Nuevos poemas.* — X. *Fin de un amor.* — XI. *Poemas en América.* — XII. *Últimos poemas.* — XIII. *Versiones poéticas (Adonais,* de Shelley, y *El convidado de piedra* y *Festín durante la peste,* de Pushkin). Ha dejado una novela inédita, *El caballo griego,* y varias obras de teatro, entre ellas *El triunfo de las germanías,* en colaboración con José Bergamín, estrenada en Valencia, año 1937. Ha realizado dos películas: *Subida al cielo,* dirigida por Luis Buñuel, Gran Premio de París, 1952, y Premio de la Crítica de Cannes, y *El cantar de cantares* (en la poesía mística española y en el arte indígena mejicano, 1958). Otras obras suyas son la biografía: *Garcilaso de la Vega* (Espasa-Calpe, Madrid, 1933) y *Antología de la poesía romántica española* (Espasa-Calpe, Madrid, 1933). Ha dirigido y hecho las revistas "Ambos" y "Litoral" (Málaga); "Poesía" (Málaga-París); "Héroe" (Madrid); "1616" (Londres) y "La Verónica" (La Habana).

José María de Hinojosa (Málaga, 1904-1936). Libros: *Poema del campo* (Madrid, 1925); *Poesía de perfil* (París, 1926); *La rosa de los vientos* ("Litoral", Málaga, 1927); *Orillas de la luz* (Málaga, 1928); *La flor de California* (Málaga, 1928).

Fernando González (Telde, provincia de Las Palmas, Gran Canaria, 1904). Libros: *Las canciones del alba* (Las Palmas, 1918); *Manantiales en la ruta* (Madrid, 1923); *Hogueras en la montaña* (Madrid, 1924); *Reloj sin horas* (Col. Literaria, Madrid, 1929); *Piedras blancas* (Madrid, 1934).

Claudio de la Torre (Las Palmas, 1897), además de su obra novelística y de teatro, ha publicado un libro juvenil de versos: *El canto diverso* (Madrid, 1918). Su hermana Josefina, nacida también en Las Palmas, ha publicado dos: *Versos y estampas* y *Poemas de la isla.*

Pedro García Cabrera ha nacido en la isla la Gomera, en un pueblo llamado Vallehermoso. Además del largo poema *La esperanza me mantiene* (Madrid, 1959), ha publicado *Líquenes* (1929), *Transparencias fugadas* (1934) y *Día de alondras* (1951).

Juan José Domenchina (Madrid, 1898-Méjico, 1960). En sus *Poesías completas (1915-1934),* con dos caricaturas líricas y un epigrama de Juan Ramón Jiménez ("Signo", Madrid, 1936), se recogen los siguientes libros: *Del poema eterno; Las interrogaciones del silencio; La corporeidad de lo abstracto; Sátiras minúsculas, palabras, notas; El tacto fervoroso; Dédalo; Margen; Décimas* y *Elegías barrocas.* Antes del 36 ha publicado: *El hábito.* Novela corta (Madrid, 1926); *La túnica de Neso,* novela (Madrid, 1929); *Crónicas de Gerardo Rivera* (Aguilar, Madrid, 1935; 2.ª ed., Centauro, Méjico, 1946). En 1938, *Nuevas crónicas de Gerardo Rivera* (Juventud, Barcelona). En Méjico ha publicado: *Poesías escogidas (1915-1939)* (Casa de España, 1940); *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (Atlante, 1942); *Destierro.* Sonetos (Atlante, 1942); *Pasión de sombra.* Itinerario (Atlante, 1942); *Tres elegías jubilares* (Centauro, 1946); *Exul Umbra* (1948); *La sombra desterrada* (1950). Una antología de los poemas contenidos en estos libros aparece en 1948 con el título *Perpetuo arraigo* ("Signo"). Ha publicado también *El diván de Abz-ul-Agrib.* Poemas orientales (Centauro, Méjico, 1945) y *Un entendimiento ejemplar: Don Manuel Azaña, escritor y político* (Universidad de La Habana, XVII, 1952).

PENSAMIENTO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

por

HELIO CARPINTERO CAPELL

INTRODUCCIÓN

"Pensamiento español contemporáneo" es expresión que encierra alguna claridad y muchas vaguedades. El objeto a que hace referencia nos parece, a simple vista, preciso y concreto: es el pensamiento que actualmente se está forjando en España, que se contiene en libros a la venta en cualquier librería, anunciados por los catálogos de las diversas editorales; diríamos que se trata de cuanto hoy se piensa en España. Pero pronto vemos lo impreciso de tal determinación: este "hoy", en que se da el pensamiento, ¿dónde empieza? y ¿dónde termina? Este tiempo común que nos hace contemporáneos de ese pensamiento, nuestro tiempo, ¿desde cuándo es verdaderamente el nuestro? El tiempo nuestro es el de nuestra vida, pero ésta, como Ortega y Gasset mostró hace ya muchos años, es histórica en su sustancia. Los problemas que al vivir se nos presentan vienen de un pasado, que también nos proporciona ideas, soluciones, modos de vida. La cualificación del tiempo histórico la marcan esos problemas, esas ideas y soluciones y esos modos de vida, cuando no son meras realidades individuales, sino algo transpersonal, es decir, social; cuando son, en términos de sociología que Ortega elaboró, realidades vigentes. Pensamiento contemporáneo será aquel que haya sido pensado en vista del mundo nuestro, constituido por ciertas realidades vigentes o "vigencias". "Vigencia", ha escrito Julián Marías, es "todo aquello que encuentro en mi contorno social y con lo cual tengo que contar" [1]. La comunidad de vigencias determina en los pensadores cierta comunidad de problemas, más radical que cualquier semejanza consiguiente en planteamientos o respuestas concretas. Hemos de intentar precisar ese nivel de problemas comunes que da unidad a las diversas investigaciones y estudios peculiares de cada pensador.

Ante las cuestiones comunes se abre un abanico de actitudes diferentes dentro, claro está, del terreno estrictamente intelectual: desde el menosprecio —"eso no es problema"— hasta la obsesión —"todos nuestros males proceden de ahí"— o el desaliento, para el cual "no hay nada que hacer". Y a esto se ha de añadir las formas distintas de enfocar y plantear los temas. Por ello hemos de encontrar muy diversos modos en el pensamiento actual.

¿Cuándo empieza nuestro tiempo? Si, para determinarlo, buscamos una realidad con la cual todos hayamos tenido que contar, salta inmediatamente una,

y no menuda. La guerra civil española de 1936 a 1939 es, sin duda alguna, por sí misma y por sus consecuencias, el acontecimientos que ha influido de modo más decisivo sobre nuestro mundo español. Sus "consecuencias evidentemente persisten y constituyen, al cabo de más de veinte años, el fondo de la vida pública española", escribió hace algún tiempo Julián Marías [2]. El pensamiento contemporáneo ha de verse en relación con tal acontecimiento. Quienes, en España o fuera de ella, han meditado desde 1939, forzosamente han sido afectados en sus vidas, y en consecuencia también en su actividad intelectual, por la guerra española. Desde esa fecha escriben, para verlo a grandes rasgos, hombres nacidos en torno a 1916, que viven la guerra activamente recién salidos de su mocedad, al lado de quienes iban ya a estabilizar su vida en un mundo que la guerra hizo desaparecer, nacidos en torno a 1901 y plenamente formados hacia 1936. Para comprender su postura ante ese acontecimiento histórico hay que tener presente el mundo anterior del que venían: la monarquía constitucional de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, la campaña de Marruecos y la segunda República. Laín Entralgo, que forma con estas dos generaciones un grupo histórico, "los nietos del 98", en el que cabe distinguir *seniores* y *juniores* [3], ha recordado con precisión aquella España y ha añadido: "No hay duda: el mundo de nuestra adolescencia fue cómodo, sugestivo, gratamente vividero." La delicia, sin embargo, fue desapareciendo paulatinamente. El mismo Laín ha escrito que "la vida de España se hizo en 1929 pura y absoluta inquietud" [4]; en efecto, "topamos de manos a boca con una España hendida, insegura, trágica. El problema de España había llegado a la vida cotidiana. Tres, cuatro Españas distintas eran posibles y podían ser efectivas de un año a otro" [5]. En este mundo, añade, "cada cual eligió lo que su propia biografía le hizo creer preferible" [6].

El conflicto puso de manifiesto la discordia existente en el seno de nuestra sociedad, una discordia que se planteaba en forma de exclusiones radicales y que afectaba todas las dimensiones de la vida. En España se había producido "una progresiva *politización* de la vida" [7], esto es, un dominio en toda cuestión de los aspectos políticos sobre cualquier otra consideración no política, y este fenómeno afectó también a la vida intelectual misma. Carlos Seco lo ve así: "La actitud apolítica típica en las tendencias literarias y estéticas de los 'dorados veintes' se convierte, poco a poco, en una apasionada actividad política... y la guerra situará en campos opuestos a los miembros de estas promociones literarias... El torrente de la pasión política prolongará sus efectos disociadores a través de la *España peregrina*, que refleja en el exilio, y desde el campo de la creación literaria o artística, el tremendo desgarramiento de la España contemporánea" [8].

En el mundo del pensamiento, la primera consecuencia de la discordia fue, pues, la interferencia del punto de vista político con el de la pura creación intelectual. Pero cuando razones de partido deciden y cuentan en el mundo de las ideas, quiere ello decir que se ha abandonado la perspectiva propia de la inteligencia, que sólo contempla las cosas según su verdad o falsedad. Poco importa ya el error, si es políticamente conveniente. Así resulta que la discordia española introdujo una cierta falsificación en el ser mismo de la vida intelectual.

El ejercicio partidista de la inteligencia arrastró hacia una ruptura de la convivencia en el seno de la república de las letras. Ante una afirmación, una teoría, era de mayor trascendencia saber *quién* lo pensaba que considerar *aquello* que había sido enunciado. No se podía estar de acuerdo con quienes profesaban opiniones políticamente dispares, ni cabía convivir con ellos. Por eso, al final de la contienda hubo una emigración muy grande de intelectuales,

al igual de lo sucedido en el siglo XIX bajo Fernando VII, y dentro de la misma España se estableció una profunda desigualdad de condiciones para vencedores o vencidos. Julián Marías ha resumido así la nueva situación: "Una parte considerable del cuerpo intelectual en la emigración, con un núcleo principal en Méjico; la gran mayoría en España, dividida en dos fracciones: la sometida a una represión más o menos dura —según las personales circunstancias o el azar— y la instalada en el poder y en el goce de un trato de más o menos favor y privilegio" [9].

Rota la convivencia, se establece oficialmente en España "una política cultural coherente y homogénea con la línea intelectual de Maeztu y D'Ors"; frente a la cual, escribe Calvo Serer, bien instalado en ella, "la España 'roja' y su continuadora la España peregrina no han ofrecido ninguna figura intelectual que las represente" [10]. Dicha política cultural afirma que "un clima homogéneo de fondo ha contenido la acción y ha reprimido la difusión de las ideas revolucionarias" [11]. Como el Instituto Nacional del Libro Español sostiene, "una revolución de tipo preeminentemente espiritual, que pone principal acento en restablecer el imperio moral de España en el mundo, necesita por exigencias de su misma naturaleza controlar la producción editorial, vehículo del pensamiento, y encauzarla en derechura a su finalidad" [12], necesita implantar "una política del libro" [13]. A la vida intelectual le sobrevienen represiones, dificultades, encauzamientos, en uno de sus sectores, si bien es cierto que otros grupos son justamente los capacitados para reprender, dificultar y encauzar a los demás. En estos años, "para el escritor español la censura existe, y el hecho de que escriba pensando en ella debe ser tenido en cuenta", ha recordado José M. Castellet [14].

Es preciso atender, siquiera sea un momento, al significado de la España peregrina y a sus implicaciones. Esta emigración, según Julián Marías, "representa un problema intelectual, político, moral e histórico... de primera magnitud" [15]. Su importancia es enorme, tanto por la cantidad como por la calidad de muchos de sus componentes. En el mundo del pensamiento, recuérdese simplemente los nombres de José Gaos, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Amado Alonso, José F. Montesinos y Pedro Corominas, para citar sólo media docena de ellos. Pues bien, al marchar estos hombres dejaron en las instituciones culturales un hueco que fue cubierto por quienes lograron el poder en 1939. Esta reorganización se hizo, claro es, desde una posición política. "Desde 1940 —escribe Antonio Fontán—, todos los aspirantes a cátedras de Universidad debían presentar, junto con sus solicitudes, un certificado de depuración, si habían pertenecido a alguno de los escalones del profesorado... antes de la guerra civil. En otro caso debían obtener un 'certificado de adhesión al Glorioso Movimiento Nacional'" [16]. De igual modo, al irse a proveer la cátedra de Metafísica en la Universidad de Madrid, que Ortega ocupara, preocupaba a Rafael Calvo Serer la posibilidad de que persistiesen "las herencias de los titulares anteriores (Nicolás Salmerón y Ortega), y puede rebrotar en algún epígono de Ortega, dentro de la homogeneidad de una filosofía antitradicional de pensamiento moderno revolucionario. El sentido político de este peligroso juego ya sabemos cuál sería: la República" [17]. Esto sucedía en la Universidad española, y cosas muy semejantes ocurrían en el mundo de las revistas, publicaciones, editoriales y otros órganos de la actividad cultural. En fin, la salida de España de figuras intelectuales de primer orden trajo consigo, en principio, cierta pérdida de nivel en el rigor de la especulación, y, además, indujo a algunos a pensar que ni en España quedaba pensamiento que valiera la pena ni "maestros" a los que poder atender [18].

Hagamos un alto en el camino recorrido. Tratábamos de determinar las

consecuencias del conflicto bélico español en el seno de la vida intelectual para precisar así los problemas ante los cuales el pensamiento ha tenido que situarse de un modo u otro. Buscábamos cuestiones vigentes, insoslayables, configuradoras de nuestro preciso nivel histórico, y hemos encontrado la intromisión de la política en la vida cultural, el fraccionamiento del mundo de pensamiento, la pérdida de nivel especulativo y, por encima de todo, un problema capital que podemos formular con términos de Laín Entralgo: "España como problema". Se trata aquí, como Laín nos dice, de "la dramática inhabilidad de los españoles, desde hace siglo y medio, para hacer de su patria un país mínimamente satisfecho de su constitución política y social" [19]. Como esta cuestión hunde sus raíces siglo y medio atrás, nos aproxima a nuestros antepasados, quienes han vivido a distintos niveles y de diversos modos el mismo drama español. Nos alejan de ellos, sin embargo, los dramáticos términos en que ha sido planteado por los tiempos recientes. De todas formas, los enfoques de hoy han de hacerse cargo de la historia del problema, y buscar en el pasado algunos apoyos para oponerse a contrarias actitudes. De aquí las polémicas actuales en torno a figuras y movimientos significativos de la historia española, a que luego haremos referencia. Y también la aparición de antologías cuyo tema es precisamente el problema de España, como la de Dolores Franco [20] o la de Ángel del Río y M. J. Bernardete [21], en las que se recogen manifestaciones literarias nacidas del dolor y de la preocupación por esta patria nuestra.

Antes de estudiar con cierto detalle la obra de algunas figuras intelectuales de hoy, tratemos de esbozar el panorama que el mundo del pensamiento ha presentado en estos años.

PANORAMA ESPAÑOL 1939-1964

Al dibujar el perfil de la vida intelectual española en estos años vamos a atender casi únicamente a lo ocurrido dentro del campo de la filosofía. Los límites del mismo nos lo hacen abarcable, y resulta a un tiempo representativo de otros órdenes del mundo de la cultura.

Uno de los elementos que determinan toda situación histórica es la presencia de "los mayores". En el ahora coexisten siempre, para decirlo con palabras de Unamuno, "viejos y jóvenes". Los primeros señalan un nivel que los segundos han de superar, asimilándolo o incluso negándolo, para tratar de ir más allá. Vamos a tener presentes aquí tres nombres de importancia: José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors y Juan Zaragüeta. Obras suyas aparecidas en estos años contienen partes esenciales de su pensamiento y quizás, en algún caso, representen la culminación de la trayectoria de su mente [22]. Hay, además, que contar con su presencia real y activa en el seno de la vida intelectual.

Juan Zaragüeta (1883) ha sido durante muchos años el director del Instituto "Luis Vives" de Filosofía, que pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, primer centro de la vida cultural patrocinado oficialmente en nuestro país. El Instituto edita una "Revista de Filosofía", sostenida muy principalmente por el esfuerzo de Manuel Mindán, y organiza Semanas de trabajo que encauzan la labor de los miembros de la Sociedad Española de Filosofía. El Instituto ha realizado un esfuerzo editorial importante [23], mostrando una orientación claramente neoescolástica. No debe pasarse por alto que Zaragüeta ha sido discípulo del Cardenal Mercier.

Eugenio d'Ors (1882-1954), por su parte, ejerció en estos años un considerable influjo. Ya vimos que Calvo Serer le considera, junto a Maeztu, uno

de los pilares fundamentales de la política cultural española de este tiempo [24]. Si la obra de D'Ors no pertenece, en principio, al período que aquí nos toca considerar, ha sido ahora cuando ha dado al público algunos de sus libros más granados y más propiamente filosóficos, como los *Epos de los destinos*, *El secreto de la filosofía*, o el estudio póstumo sobre *La ciencia de la cultura*, resultado de sus investigaciones para la cátedra de igual nombre que para él se creó en 1953 en la Universidad de Madrid como prueba del reconocimiento oficial a su figura. A la filosofía de Eugenio d'Ors ha dedicado una extensa monografía José Luis L. Aranguren, en la que se destacan las conexiones que enlazan aquélla con otras doctrinas europeas contemporáneas. Ha sido, sin embargo, en el mundo de la crítica de arte donde más profunda y decisiva huella ha dejado.

Finalmente, José Ortega y Gasset ha sido plenamente autor contemporáneo, aun cuando su primer libro apareciera en 1914, y *La rebelión de las masas*, una de las claves de su fama, en 1930. Por un lado, su obra, dispersa en artículos de periódico y revistas, resultaba en gran medida inasequible al estudioso hasta la publicación de las *Obras completas* en 1946. En ellas vio por primera vez luz una de sus obras fundamentales, *En torno a Galileo*, curso profesado en 1933. Aparecieron también trabajos escritos después de la guerra, y en 1948 fundó en Madrid, con Julián Marías, un Instituto de Humanidades, que funcionó durante dos cursos. El Instituto nació con una pretensión de investigación, para "aprender lo que no se enseña porque nadie lo sabe aún" [25], aspirando a buscar la verdad en pública convivencia intelectual. Resultado de tal esfuerzo son *Una interpretación de la historia universal (En torno a Toynbee)* y *El hombre y la gente*, del propio Ortega [26]; *El método histórico de las generaciones*, de Julián Marías [27], y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, de Dámaso Alonso [28], para atenernos exclusivamente a lo publicado. Empresa privada, se mantuvo gracias a las matrículas de los oyentes, y Marías nos proporciona un dato de importancia sociológica para cuantificar la magnitud del éxito que obtuvo: el segundo de los cursos de Ortega, celebrado en el cine Barceló de Madrid, contó con 1.300 inscripciones [29]. Desde un punto de vista estrictamente intelectual, la publicación póstuma de una gran cantidad de escritos inéditos suyos tiene un gran valor, porque en ellos se contienen algunas de las más profundas páginas de filosofía que escribiera. Al lado de los cursos del Instituto de Humanidades ha aparecido un estudio, escrito en 1948, que quizá resulte ser el más importante de todos los suyos: *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. En él lleva a cabo Ortega una investigación sobre el modo de pensar racionalista de Descartes y Leibniz, comparándolo con el aristotélico, dejando al descubierto las limitaciones de ambos que obligan a reformar el modo de pensar y la tradicional concepción del ser. Frente al realismo aristotélico y el idealismo racionalista traza Ortega su propia filosofía con rigor sumo y claridad, en el marco del sistema que enlaza toda su obra.

Al hacer repaso de las manifestaciones sociales de la filosofía en España, no podemos olvidar los cursos que en Madrid ha venido profesando Xavier Zubiri, sostenidos durante años por las matrículas de oyentes y más recientemente por el patrocinio de la Sociedad de Estudios y Publicaciones. Su importancia ha sido no sólo intelectual, sino también social.

Fuera de España es importantísima la labor realizada en Méjico por José Gaos. Allí ha dirigido un Seminario para el estudio del pensamiento en los países de Lengua Española, y es en gran medida responsable del incremento que ha adquirido la actividad filosófica en Hispanoamérica, de lo cual ha dejado público testimonio en algunos de sus escritos [30].

La actividad editorial ha jugado un decisivo papel en el enriquecimiento de la vida filosófica, gracias a la aparición de traducciones de estudios extranjeros y, lo que es más, a la reedición de obras clásicas cuyo acceso era difícil para gran número de estudiosos y lectores. Hay que tener presente la labor llevada a cabo por algunas editoriales hispanoamericanas, como el Fondo de Cultura Económica, de Méjico — que ha ofrecido traducciones de Husserl, *El ser y el tiempo*, de Heidegger, o la obra íntegra de Dilthey, por ejemplo —; la Editorial Losada, Emecé y Editorial Sudamericana, en Buenos Aires, y otras de menor volumen, pero cuyo esfuerzo es igualmente digno de elogio y aprecio.

En España, reducida en sus posibilidades, se mantuvo la actividad de *Revista de Occidente*, de prestigio logrado y confirmado antes de 1939. Entre las nuevas colecciones de orientación filosófica es preciso señalar lo realizado por la Editorial Católica, cuya Biblioteca de Autores Cristianos ofrece cuidadas ediciones bilingües de Santo Tomás, San Agustín, San Anselmo o San Buenaventura, junto a escritos de místicos, de teólogos o de pensadores como Balmes o Donoso Cortés. La Editorial Gredos publica una Biblioteca Hispánica de Filosofía, dirigida por Ángel González Álvarez, con orientación neoescolástica; entre los autores de su catálogo figuran Maréchal, Van Steenberghen, Jolivet, Dempf, y entre otros españoles destaca Francisco Suárez, el gran escolástico del siglo XVI, cuyas *Disputaciones metafísicas* acaban de reaparecer aquí con texto y traducción cuidadosa. En Buenos Aires, la Editorial Aguilar, de raigambre madrileña, viene sosteniendo una Biblioteca de Iniciación Filosófica con obras de autores clásicos editadas sin rigores técnicos, pero en condiciones muy adecuadas para la difusión masiva de textos importantes. También es interesante la labor realizada en este campo por el Instituto de Estudios Políticos, de Madrid, y la Fundació Bernat Metge, de Barcelona.

Mencionemos ahora brevemente las revistas que han dedicado espacio y tiempo a la publicación de artículos de carácter filosófico. Hicimos ya referencia a la *Revista de Filosofía*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que aparece desde 1942. En 1954, Adolfo Muñoz Alonso fundó *Crisis. Revista española de filosofía*, de alcances más reducidos y sostenida en gran medida por la actividad y empeño de su fundador. En Barcelona, la Facultad de Filosofía y Letras editó varios años, desde 1956, *Convivium. Estudios filosóficos*, dirigida por el catedrático Jaime Bofill y con colaboraciones de licenciados y estudiantes. La Escuela Luliana de Mallorca (Maioricensis Schola Lullistica) sostiene desde 1957 unos *Estudios Lulianos*, dedicados a la investigación del pensamiento medieval, especialmente en cuanto tiene relación con la obra de Raimundo Lulio. Finalmente, hay que anotar la existencia durante tres años, desde 1952 a 1955, con nueve números en total, de *Theoría*, revista de "Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia", que dirigió Miguel Sánchez Mazas en Madrid, en donde abundan estudios de logística y epistemología.

A todo lo anterior ha de añadirse el gran número de revistas pertenecientes a órdenes religiosas, de contenido teológico y filosófico, a las que en modo alguno cabe olvidar. Su abundancia, su número, puede valer como índice del desarrollo que ha alcanzado en nuestro país el pensamiento de orientación neoescolástica. Como palabras representativas de este esfuerzo pueden valer aquellas con que se presentaba en 1945 *Pensamiento*, de los padres de la Compañía de Jesús: "Estamos persuadidos de que los grandes problemas filosóficos que hoy atormentan la mente de tantos pensadores, en gran parte al menos, si es que no son ficticios, son sólo, en el fondo, problemas antiguos que reaparecen bajo expresiones nuevas, y no rara vez en lenguaje oscuro y en fórmulas ambiguas. Nos esforzaremos por comprender su planteamiento mo-

derno, y con la mayor claridad posible intentaremos, según se nos alcance, declarar las soluciones satisfactorias que para todos ellos se encuentran virtualmente contenidas —tal es nuestra opinión— en la *philosophia perennis*"[31]. Demos nota, siquiera sea mínima, de estas revistas: la Compañía de Jesús publica, además de *Pensamiento*, y desde 1901, *Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura*; los dominicos editan *La Ciencia Tomista*, que reapareció en 1939 y ha ofrecido un índice de su colección 1910-1960; también a los dominicos pertenece *Estudios filosóficos*, desde 1951); los capuchinos sostienen unos *Estudios Franciscanos* desde 1948, y *Naturaleza y Gracia* desde 1954; los agustinos de El Escorial ofrecen estudios en *La Ciudad de Dios*, y los agustinos recoletos de Madrid en *Augustinus*, desde 1956, al tiempo que otro grupo dirigido por los padres Félix García y César Vaca mantiene *Religión y Cultura* desde el mismo año; los franciscanos publican *Verdad y Vida* desde 1943, bajo el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores; *Estudios*, desde 1945, es órgano de los mercedarios, y la *Revista de Espiritualidad*, de los carmelitas descalzos, que la fundan en 1941; a todo lo cual ha de añadirse la revista de la Universidad Pontificia de Salamanca, *Salmanticensis*, publicada desde 1954, y algunas otras que, no lo dudo, habrán escapado a mi cuenta. Todas ellas ofrecen, normalmente, una sección de crítica de estudios y libros. *Pensamiento* ha ido más lejos y ha patrocinado la edición de un repertorio muy completo: la *Bibliografía filosófica española e hispanoamericana (1940-1958)*, de Luis Martínez Gómez, S. I.[32].

Nuestro cuadro quedaría incompleto si no tuviéramos en cuenta otras publicaciones culturales de información más general, de índole menos especializada, en las que, sin embargo, se contienen gran número de trabajos de los escritores que luego habremos de destacar. Y, en primer lugar, hemos de referirnos a *Escorial*, aparecida en 1940 bajo la dirección de Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo. El propósito de este grupo de hombres era "contribuir al restablecimiento de una comunidad intelectual"[33], y así manifestaban: "llamamos a todos los intelectuales y escritores en función de tales y para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio"[34]; en 1940, y en España, esa llamada al intelectual sin acepción de partidos fue un noble gesto que dio como resultado dos años de revista de verdadera calidad. Otro órgano de cultura digno de atención lo constituyen los *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde han colaborado Laín, Aranguren, Maravall y muchos más. *Ínsula* ha logrado prestigio bien ganado aquí y en Hispanoamérica, con interesantes ensayos de tema preferentemente literario. Son también notables *Índice* y *Árbor*, esta última editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Muy recientemente ha reaparecido la *Revista de Occidente*, que fundara en 1923 Ortega y Gasset, con el nivel de antaño mantenido en colaboraciones de Zubiri, Marías, Aranguren, Américo Castro, Ferrater y otros pensadores de primera línea; al mismo tiempo, dirigida por Florentino Pérez Embid, ha visto la luz una nueva publicación, *Atlántida. Revista del pensamiento actual*, en cuyos propósitos alientan "la fe en el poder creador de la inteligencia humana, que se inspira en el orden divino de la Creación, y la fidelidad al signo universal de nuestro tiempo"[35], y en cuyas páginas colaboran López Ibor, Palacios, Saumells y Frutos, entre otros muchos nombres de relieve universitario.

Al examinar de cerca las manifestaciones del pensamiento filosófico en nuestro país hallamos multitud de tendencias, en algún caso muy distantes entre sí. En cierto modo, la aparición de una revista con el título de *Cuadernos para el diálogo*, desde 1963, es una prueba de la precaria existencia de un diálogo y una convivencia intelectual hasta el punto de hacer recomendable la creación de tales cuadernos. La disgregación de esfuerzos y actitudes no

es, sin embargo, algo privativo del mundo cultural español; más bien habría que decir que su aparición en esa reducida parcela de la vida española es sólo consecuencia de la grave disociación que aqueja a nuestra sociedad. Por cualquier ángulo que examinemos nuestra situación, acabamos siempre ante el problema vigente de nuestro tiempo: España como problema.

ESPAÑA COMO PROBLEMA

Es la cuestión vigente. Laín, lo hemos visto antes, nos precisaba que, en realidad, se trata de la "dramática inhabilidad de los españoles, desde hace siglo y medio, para hacer de su patria un país mínimamente satisfecho de su constitución política y social" [36]. Es, pues, el drama de la posibilidad o imposibilidad de la convivencia entre españoles. No se debate, como a veces se ha entendido, "la existencia nacional" [37], sino el modo de esa existencia. Dicho con otras palabras, nación supone convivencia, pero, y este es el problema, ¿convivencia con quién? Hay entre los españoles diversas actitudes. Ya en 1931 pudo Fidelino de Figueiredo hablar de *Las dos Españas* [38], que serían representables por "el liberal" y "el tradicionalista", de que habla Laín [39]. Ante las dos posiciones antitéticas, es preciso hallar una tercera en que se dé lo que el mismo Laín denomina "integración convivencial", porque, añade, "¿podemos contentarnos, por ventura, con la insostenible seudosolución de negar o desconocer, doctrinariamente unas veces, violenta y vitalmente otras, la real existencia y la razón de ser de aquello que no concuerda con nuestra personal postura?" [40]. Se ha de "convertir el simple 'O esto, o lo otro' y el fácil 'Esto y lo otro' en un resuelto 'Esto y lo otro, pero de otro modo' " [41]. Dionisio Ridruejo ha escrito, desde un punto de vista muy semejante, que "somos la primera generación que ha querido recabar íntegramente toda la herencia de los antepasados" [42]. Lo difícil es saber quiénes son estos antepasados nuestros — en este punto tienen su más profunda raíz los estudios historiográficos llevados a cabo por Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz en estos años, en los que se realiza una indagación sobre el sujeto mismo de la historia española, para determinar así con alguna precisión qué es España [43].

Con toda claridad, escribe Ferrater Mora sobre este punto que, "a diferencia de los 'europeos', no pocos españoles han tenido a menudo la extraña sensación de que, si se les cercenara una parte de su historia, no por ello se les amputaría una parte de su realidad", puesto que, añade, "los 'tradicionalistas' en cuestión no jalean realmente la historia, sino, por ventura, *una* historia: 'lo demás' es para ellos una especie de pesadilla" [44].

En efecto, para Calvo Serer, autor de *España sin problema* [45], la visión de España sustentada por los hombres de Acción Española, que encuentra su origen en Maeztu y Menéndez Pelayo, y a la cual él se adhiere, está directamente enlazada, sin intermediario alguno, con la España de los Austrias: "Maeztu da a nuestro tiempo un concepto de lo español que enlaza directamente con las ideas de los siglos XVI y XVII" [46]. Se quiere "superar... la cadena de derrotismos iniciados en España esencialmente a partir de 1648" [47], en palabras de Vicente Marrero. Apoyados en una consideración de base religiosa, se afirma que "el catolicismo cultural es condición *sine qua non* para la vida española. Por ello hay que apartar inflexiblemente cuanto intente atacarlo" [48]. Lo que no entre en ese "catolicismo cultural" ha de separarse de lo español. La España heterodoxa, esa "otra España", "muchas veces — se pregunta Marrero—, ¿no es la Anti-España?" [49]. Lo que no es formalmente católico se inter-

preta como lo no español o, lo que aún es más grave, como antiespañol.

No es hoy, sin embargo, tan clara y sencilla la formulación del problema. Un grupo católico español, en el que figuran Pedro Laín, José Luis L. Aranguren y Julián Marías revalorizan y defienden figuras y actitudes españolas posteriores a esa fecha de 1648, aprecian la tradición reciente y, además, son católicos. Marrero considera en este caso que "por la causa que defiende Laín... el campo cultural católico español lleva camino de escindirse" [50].

Frente a tal posición aparecen unas cuantas figuras agrupadas en torno a Menéndez Pelayo, "a quien se debe... la resistencia contra el pensamiento moderno revolucionario, en lo político y en lo ideológico..." [51], y, desde este punto de vista, afirman que, "fieles a la voz del maestro, debiéramos hacer lema nuestro para la España de hoy, con la seguridad de que en ella está la única palabra de salud y la única actitud inteligente, la palabra que la seudointeligencia hizo un tiempo considerar como un estigma o como una afrenta: intolerancia" [52]. Los que discrepen de tal actitud no se incorporarán a la empresa que es, en palabras de Menéndez Pelayo, "la eterna metafísica de España". "Con esto únicamente sacrificaremos, como máximo, la insegura y frágil convivencia de los marginales de hoy, que se tornaría en la inevitable guerra del futuro" [53]. Para estos hombres, la solución del problema de las dos Españas es clara: se trata de lograr una reducción a la unidad mediante la simplificación.

Por el otro lado queda en pie la pretensión de Laín: "sé muy bien que en la España a que yo aspiro pueden y deben convivir amistosamente Cajal y Juan Belmonte, la herencia de San Ignacio y la estimación de Unamuno, el pensamiento de Santo Tomás y el de Ortega, la teología del padre Arintero y la poesía de Antonio Machado" [54]. No es esto un simple ejercicio de retórica; "me esforzaré por demostrar con el hecho de mi vida y con la letra de mi obra la indudable fecundidad de tener tan varia y egregiamente poblada el alma" [55]. El estudio de lo realizado por hombres de análoga aspiración es la mejor prueba de la verdad de esas palabras, y en algún sentido nuestras páginas pretenden sólo hacerla explícita.

Julián Marías ha adoptado una posición próxima a la de Laín. "Que hay en España una tradición desenfrenada y extremista — o, mejor dicho, dos — nadie lo duda", ha escrito Marías en una ocasión; pero olvidamos con frecuencia una tercera tradición cuyas cualidades, "la moderación, la mesura y la veracidad, la capacidad de distinguir, el respeto al prójimo..., se van extinguiendo al quedar relegadas al olvido" [56]. Es la línea de hombres como Feijoo y Valera, y en los tiempos recientes sostenida por Gregorio Marañón, la tradición liberal española, cuya última esencia podría caracterizarse con las escuetas palabras de Marañón: "ser liberal es, precisamente, estas dos cosas: primero, estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo; y segundo, no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin" [57].

Hay una tercera actitud ante el problema de España que venimos considerando, cuya solución también consiste en una reducción a la unidad mediante la simplificación de los términos, realizada con signo contrario a la de los primeros. Se trata del planteamiento que dan a nuestra cuestión los hombres de extrema izquierda. Dejemos a un lado toda consideración política para fijarnos sólo en su interpretación del mundo cultural de nuestro país. Al valorar el pensamiento de nuestro tiempo, Luis Araquistáin sostiene que "quizás el filósofo más profundo de España sea el pueblo mismo" [58], porque, según él, padecemos "penuria ideológica", ya que en este siglo, "aparte la escasa filosofía" que ha habido, "casi todo lo poco que florece... son las supervivencias

y derivaciones del krausismo"[59]. Para Araquistáin, de 1939 a 1962 se han publicado en España cinco libros mencionables[60], con el angustioso promedio de libro por lustro. Mayor simplificación es inimaginable.

Sería iluminador ver las manifestaciones representativas de esas tendencias en torno a figuras intelectuales españolas de los últimos tiempos; por ejemplo, ante Ortega o Unamuno. Ortega representa, para un hombre como Calvo Serer, el "pensamiento moderno revolucionario"[61], mientras que desde una concepción materialista del mundo y de la historia parece ser "uno de los representantes más claros de ese movimiento de reacción cultural que domina en la primera mitad del presente siglo"[62], como nos dice Patricio Canto. Después de la guerra, Ortega sufrió ataques violentos desde un punto de vista religioso, y Julián Marías demostró en su libro *Ortega y tres antípodas* que, como indicaba en el subtítulo del mismo, se trataba de "Un ejemplo de intriga intelectual" en que se habían deformado citas y palabras de Ortega para hacerle decir lo indecible[63]. Con posterioridad, el dominico Santiago Ramírez se enfrentó condenatoriamente con la obra de Ortega y con quienes desde el catolicismo salieron en su defensa, como Laín, Aranguren y Marías; sin embargo, una confrontación a doble columna de textos del P. Ramírez y de Ortega, publicada en *Religión y Cultura*[64], revela palmariamente la insuficiencia y deformaciones contenidas en aquella interpretación del padre dominico. Desde un punto de vista filosófico, se niega en ocasiones la existencia de un pensamiento riguroso en Ortega o se muestran garrafales errores que, según algunos, padeció[65]; y, frente a éstos, Marías ha expuesto el sistema de Ortega en su *Historia de la Filosofía*, en *La Escuela de Madrid*, y, más recientemente y con mayor amplitud, en su *Ortega. Circunstancia y vocación*[66], tras comentar con detalle las *Meditaciones del Quijote* orteguianas[67]; y advirtamos de paso que tal interpretación de Ortega no ha sido tenida en cuenta absolutamente por aquéllos.

Respecto a Unamuno, varían las opiniones de modo también muy notable. Hay quien afirma, como Ramón J. Sender, que, "de todos los del grupo del 98, el menos filosófico, aunque parezca extraño, era Unamuno"[68]; otros, como el P. Miguel Oromí, ven la españolidad del genio vasco lastrada por la tara del racionalismo, pues "el racionalismo que invadió su espíritu no es ni ha sido español, sino importación extranjera", y, para Oromí, "España no necesitaba para nada de esta importación espiritual"[69]. Conscientes de la heterodoxia que afecta al pensamiento de Unamuno, Julián Marías y José Ferrater Mora han examinado lo mucho que de valioso hay en él para la filosofía, mientras autoridades eclesiásticas han atendido a subrayar únicamente sus errores religiosos y han terminado designándolo "hereje máximo y maestro de herejías"[70].

Los ejemplos de Ortega y Unamuno hacen patente el sentido con que han operado en estos tiempos los diversos elementos dinámicos del mundo cultural y social de nuestro país. Son sólo dos ejemplos; la generación del 98 y las Cortes de Cádiz, la Ilustración del XVIII y el krausismo, muchos otros temas de nuestra historia podrían valer igualmente a nuestro propósito. Y es que en España coexisten actitudes diversas desde su misma raíz, que se manifiestan y enfrentan entre sí ante cualquier tema o cuestión intelectual con coherencia interna consigo mismas. Para el pensamiento tradicionalista y para el de tendencia marxista, en grados diversos según las ocasiones, la historia y, más profundamente aún, la realidad españolas encierran una porción de error que ha de ser eliminado para conseguir así la solución al problema que es España. Para el pensamiento de tendencia liberal, entendida esa expresión no políticamente, sino en la acepción radical que antes expusimos, se ha de aceptar la realidad como ella es, sin simplificaciones ni mutilaciones. Y como los extre-

mismos de ambos signos existen efectivamente, el problema de España es vigente, sigue en pie.

Las tendencias intelectuales son sólo los grandes esquemas dentro de cuyas líneas se inscriben las irreductibles individualidades de los hombres reales y concretos. Cada pensador elige sus temas, como elige su estilo personal de escritor. Sin pretender realizar aquí un estudio exhaustivo, consideraremos ahora la obra de cierto número de intelectuales contemporáneos de relieve.

PENSADORES CONTEMPORANEOS

Hablamos de hombres cuya obra está todavía en despliegue y crecimiento. Sin embargo, la vida intelectual, como vida que es, posee una cierta trayectoria cuyo sentido es precisamente lo que nos importa descubrir. Tratamos de saber de dónde vienen y hacia dónde apuntan las mentes de los más destacados pensadores de nuestra España, no otra cosa.

Examinemos en primer lugar la obra de Xavier Zubiri, quien, si bien pertenece a la generación de 1901, ha hecho pública la casi totalidad de su obra en estos últimos años.

Xavier Zubiri nació en San Sebastián en 1898 [71]. Sacerdote dispensado por la Iglesia para reintegrarse al estado seglar, se doctoró en Teología en Roma, en 1920, y luego en Filosofía en Madrid, en 1921. Sucesivamente discípulo de Ortega y Gasset y de Heidegger, su tesis doctoral está dentro de la corriente fenomenológica. Zubiri se ha formado, pues, dentro de las más modernas doctrinas filosóficas. A esto unió un conocimiento a fondo de la escolástica, que inició bajo el magisterio de Zaragüeta. Su preparación científica y filológica es igualmente extraordinaria; su discípulo Julián Marías ha dicho de él que "está... instalado... — probablemente más que nadie en el mundo — en esa realidad que llamamos 'la ciencia' " [72]. En 1926 obtuvo la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad de Madrid, y la desempeñó durante diez años. En 1939 se reintegró a la docencia universitaria, pero se le obligó a trasladarse a Barcelona, donde permaneció de 1940 a 1942. De regreso en Madrid como catedrático excedente, ha profesado cursos privados de filosofía, a los que nos hemos referido ya.

Vamos a examinar sus dos obras de madurez: *Naturaleza, Historia, Dios* y *Sobre la esencia.* La primera de ellas es "una serie de trabajos independientes, escritos... a lo largo de diez años" [73]. Algunos de los escritos están especialmente dedicados a la filosofía griega; otros, al tema de Dios, y un tercer grupo se centra en torno al problema del modo de saber, con atención al tema de la teoría en general y la teoría física en particular; todos resultan esclarecedores y son de extraordinario valor filosófico. Su unidad, aparentemente, no es sistemática: su autor los ofrece como "reacciones" ante problemas diversos que tienen de común "la situación en que se halla hoy instalada la 'mentalidad filosófica' " [74]. ¿Qué nos muestran?

Para Zubiri, "la inteligencia del hombre actual, en lugar de encontrarse a sí misma en la *verdad,* está perdida entre tantas *verdades*" [75]. Entre los múltiples saberes hay que clarificar la verdad radical y profunda y conseguir así "la restauración de la vida intelectual" [76]. Esta empresa exige el "arraigo de la existencia", la "*religación* o religión" [77]. En el ejercicio de la inteligencia, el hombre conoce en primer lugar las cosas, porque está "constitutivamente dirigido hacia ellas" [78], hasta el punto de que la "exterioridad del mundo no es un simple *factum,* sino la *estructura ontológica* formal del sujeto humano" [79]. Después, el hombre vuelve sobre sí mismo, en un "*retorno* desde las cosas" [80], y al descubrir su propia realidad ve que su "nihilidad ontológica es radical" [81],

y se encuentra forzado a reconocer que si estamos siendo es porque hay un fundamento o causa "de que *estemos* siendo" [82]. Ahora bien, precisamente ese fundamento es Dios. La restauración de la vida intelectual lleva a Zubiri a pensar "En torno al problema de Dios" [83].

El intelectual, como hombre, vive en la historia y es dueño de un pasado. El presente se va, se convierte en pasado, y éste "se desrealiza, y el precipitado de este fenómeno es la posibilidad que nos otorga" [84]. En algún sentido, en la medida en que tenemos posibilidades somos deudores del pasado, y así "estudiar el presente es estudiar el pasado", o, dicho más enérgicamente aún, "somos nosotros los griegos" [85]. De aquí la atención que Zubiri dedica a la historia, y en especial al pretérito filosófico, así como a la teología de san Pablo, una posibilidad de aproximación intelectual hacia Dios para el cristiano de hoy.

Zubiri afirma que "el pensamiento y el hombre no pueden concebirse ni entenderse si no es en y con las cosas" [86]; el conocimiento positivo de las cosas, la ciencia, es "el despliegue de una inteligencia *poseída* por la verdad" [87], pero hay algo que rebasa el estricto campo de lo científico, "algo extracientífico, el ingente problema de la realidad de las cosas" [88], que queda en las manos de la indagación filosófica, y por eso puede decirse que "la ciencia positiva no es más que el reverso de la ontología" [89] y que la crisis de principios que atravesó la física a comienzos de nuestro siglo era, ni más ni menos, "un problema de ontología de la Naturaleza" [90].

La restauración de la vida intelectual ha llevado a Zubiri a plantear algunos de los más radicales problemas sobre el hombre, la ciencia, el pasado y Dios, y esto quiere decir que le ha obligado a filosofar. Y es que justamente "la filosofía no es sino espíritu, vida intelectual" [91].

En su libro *Sobre la esencia* inicia la exposición de su sistema metafísico abordando "uno de los temas centrales de toda metafísica" [92], el de "la implicación entre la estructura radical de la realidad y la índole de su esencia" [93].

Esencia, dice Zubiri, es " 'lo que' es una cosa real" [94], y "es realidad todo y sólo aquello que actúa sobre las demás cosas o sobre sí mismo en virtud, formalmente, de las notas que posee" [95]. Mediante esas notas o propiedades la cosa real actúa, y para hacerlo de cierta manera algunas notas resultarán necesarias, mientras otras son superfluas. Ahora bien, para ser *cierta* realidad hay *ciertas* notas sin las cuales no podría darse aquella determinada realidad; tales notas son necesarias para que dicha realidad sea efectivamente real y constituyen precisamente lo que llamamos su esencia, "aquello según lo cual la cosa es 'real' " [96]. Mediante esas notas y gracias a ellas la cosa actúa sobre las demás, y por ello cabe decir que aquéllas son notas "físicas" y la esencia de que va a tratar es una "esencia física" [97].

Las notas de la esencia física están ligadas formando *una* cosa, una unidad que Zubiri llama de "constitución" [98], que es individual. La actuación de esa unidad puede ser la suma de las actividades de sus componentes, pero también puede ocurrir que no sea sin más reductible a éstas, porque al estructurarse las notas surjan propiedades nuevas, pertenecientes a la esencia, pero no a sus elementos constitutivos. Esta estructura es lo que Zubiri llama "sustantividad" [99], y en ella encontramos realizada la esencia física: "la realidad esenciada es... la realidad sustantiva" [100]. Una sustantividad *tiene* propiedades o notas, y a la vez las *es;* no sólo tiene, sino que es sus notas. Gracias a ellas, dicha sustantividad es *tal* realidad y no otra, y, además, es *realidad,* algo real. Por esto Zubiri afirma que la esencia tiene una doble función: una función *talitativa,* por la que hace ser *tal,* y otra *trascendental,* mediante la cual hace ser una *realidad.*

¿Qué es una realidad? El hombre conoce cosas; al conocerlas, dice Zubiri, nos aparecen como siendo desde antes de que las conociéramos y se muestran al conocimiento "como un 'prius' a su presentación misma"[101]. Y es que toda intelección presupone una previa impresión en nuestro sentido, de modo que al entender o, como el mismo Zubiri escribe, al inteligir, se intelige algo que *ya* impresionó nuestro sentir. A esta facultad de intelección, intrínsecamente ligada al sentir, Zubiri la denomina "inteligencia sentiente"[102], y es para él la estructura esencial del hombre. Al entender algo nos parece, pues, como actuante y existente aparte de mí, como siendo "de suyo" y por su cuenta. Por eso "la realidad es la cosa como algo 'de suyo'"[103]. ¿Y cómo es "de suyo"? Dijimos antes que una sustantividad *tiene* unas notas y *es* esas mismas notas, que *tiene* y *es* su esencia; pues bien, una realidad es "de suyo" poseyendo sus propiedades, es decir, siendo suya. Más todavía, la cosa tiene algo suyo, tiene propiedades porque previamente es ella "de suyo", y así Zubiri escribe que "el 'suyo'... no es sino una 'resultante'... del 'de suyo'"[104], y es "de suyo" gracias a que las notas de su esencia están referidas unas a otras, y a un tiempo vertidas a esa unidad que juntas forman. A este tipo de unidad lo llama Zubiri "coherencial"[105], y al estado de las notas por el que están vertidas a la unidad esencial y son ellas mismas "notas de" tal esencia lo denomina "estado constructo"[106].

Mas no sólo las notas están en conexión, sino que también "las cosas reales... están vinculadas entre sí"[107], y cada una "es 'función' de las demás"[108], o, como Zubiri dice, es "respectiva" de lo demás y forma por ello parte del mundo. Cuando algo tiene actualidad en el mundo y es respectivo de las otras realidades decimos que *es;* Zubiri entiende que "ser es la actualidad respectiva de lo real"[109].

En fin, reconocemos en el mundo realidades más o menos perfectas, que "son 'de suyo' reales en distinta medida"[110]. Su distinto tipo de realidad se funda en la existencia de diversos tipos de esencias, que culminan en la propia del ser personal. Así queda delineada una "metafísica intramundana"[111], en cuya exposición hemos tenido que prescindir de muchos de los puntos que Zubiri desarrolla en las páginas de *Sobre la esencia.* Utilizando materiales de investigaciones científicas recentísimas, de la biología a la filología, y conceptos que derivan de su personal recreación del pensamiento realista de Aristóteles o la Escolástica, Zubiri ha ligado personalmente ciencia y filosofía de acuerdo con aquella fórmula de su primer libro, según la cual "la ciencia positiva no es más que el reverso de la ontología"[112] y, en justa reciprocidad, ésta habrá de ser reverso de aquélla.

Laín entiende que el esfuerzo de Zubiri ha contribuido a la empresa de lograr "el dominio riguroso y suficiente de toda una serie de saberes científicos y de las técnicas necesarias para manejarlos y hacerlos fructificar"[113]. En 1931, el propio Zubiri escribía: "esperemos que España, país de la luz y de la melancolía, se decida alguna vez a elevarse a conceptos metafísicos"[114], y, en la medida de lo posible, ha contribuido a ello con su esfuerzo, influyendo profundamente en la obra de otros pensadores.

A la generación de Zubiri pertenece también José Gaos. Nacido en Gijón en 1900, ha sido, sucesivamente, catedrático de las universidades de Zaragoza y Madrid. Después de la guerra emigró a Méjico, país cuya nacionalidad ha adoptado, y allí ha dado un gran impulso a los estudios de filosofía, como anteriormente referimos. Gaos vive con intensidad una tremenda vocación de profesor universitario, y es importantísima su labor como traductor de obras de filosofía alemana[115].

En unas *Confesiones profesionales* ha relatado la historia de su formación

intelectual. "Estoy muy seguro de ser profesor de filosofía, pero lo estoy muy poco de ser un filósofo" [116], escribe en sus páginas. De todos modos, su propia experiencia le lleva a ver que "la única base justa de toda posible Teoría de la Filosofía o Filosofía de la Filosofía" se encuentra en el conocimiento de la historia de esta disciplina [117]; de aquí se puede partir hacia una determinación de lo que ella sea. Cada sistema nace de la pretensión de saber que alienta en los hombres que los crean, y así resulta que la comprensión de una doctrina se logra mediante su "autobiografía" [118]. En última instancia, "la metafísica (es) un proceder seudocientíficamente con objetos religiosos" [119], a que impulsa la soberbia del hombre, que quiere conocerlo todo y que, sin embargo, ha de quedarse solo para comenzar a meditar. El problema clásico de la filosofía, el "misterio del ser", no es sino el "misterio de la individualidad" [120], y lo que los tiempos nos exigen es la "filosofía del hombre en su concreción histórica temporal" [121]. Gaos ha escrito en este sentido dos ensayos magníficos acerca de la mano y el tiempo, que son "dos exclusivas del hombre" [122]. Muy recientemente ha publicado un difícil estudio, *De la filosofía*, en donde plantea los problemas más graves desde un punto de partida a nivel de las significaciones y la expresión. Gran maestro en cuestiones de teoría, la complejidad de sus últimos escritos hace imposible formular un apresurado juicio sobre ellos.

También fuera de España se encuentra JUAN DAVID GARCÍA-BACCA (Pamplona, 1901) [123]. Fue primero profesor universitario en Barcelona, luego en Méjico y en Caracas, donde finalmente se ha establecido; hoy es ciudadano venezolano. García-Bacca ha reunido una gran preparación filosófica, teológica y científica y ha sido uno de los primeros españoles atraídos por los problemas de epistemología y lógica matemática. Sus numerosas obras, por tema y por estilo literario, son de difícil comprensión. En un extenso estudio que ha publicado recientemente se presenta a sí mismo como observador y testigo de la realidad, y pretende únicamente recoger con escrupulosidad los datos que ella nos ofrece, sin tratar de forzarlos con la imposición de un sistema. Su figura ha alcanzado vasto prestigio en los países hispanoamericanos.

JULIÁN MARÍAS (Valladolid, 1914) [124], discípulo de García Morente, Zubiri, Gaos y Ortega en la Facultad de filosofía y letras madrileña, de 1931 a 1936, es autor de una extensa obra filosófica. Fuera del marco de las instituciones oficiales, ha sido profesor visitante en varias universidades norteamericanas, como las de Harvard o Yale. Dirige en Madrid un Seminario de Estudios de Humanidades y es miembro de la Academia Española.

Su primer libro, *Historia de la filosofía* (1941), es muestra del nivel que la enseñanza filosófica había alcanzado en aquella Facultad donde su autor se formó; no es un azar que esta obra esté prologada por Zubiri, y que para ella escribiera Ortega su "Epílogo a la Historia de la Filosofía de Julián Marías" [125]. Y es que Marías sostiene que "la vida del espíritu... opera siempre a un nivel preciso, en un sistema... inexorable, irreversible, de filiación intelectual" [126]. En esta filiación resulta que "es el hijo quien reconoce al padre", el discípulo quien da testimonio de sus maestros, y la cuestión estriba en si el reconocimiento se hace o no público: "todos tenemos padres — dice Marías —; la única diferencia posible es que sean conocidos o no; a mí me parece preferible que lo sean, y los hijos legítimos" [127]. De este modo, su obra se inscribe pública y explícitamente dentro de una tradición intelectual. Esta filiación significa, ante todo, herencia de pensamiento, pero su auténtica apropiación sólo se logra repensando cuanto se recibe y no acogiéndolo inercialmente. Aquí encuentran su raíz varios estudios de Marías, como su *Miguel de Unamuno*, *La Escuela de Madrid* y su reciente *Ortega. Circunstancia y vocación*. Por ejem-

plo, nos dice que la filosofía de Ortega expuesta en libros y cursos "sólo en plena justificación y evidencia... podía ser de algún modo *mía*" [128], y estas palabras son aplicables al pensamiento de Unamuno o a otras doctrinas recibidas del pasado. Pero recrear un sistema de ideas obliga a mirar el mundo y los problemas personales desde nuestra propia situación, aunque, esto sí, lo hagamos según una manera de mirar heredada. Es lo que Marías lleva a cabo en uno de sus escritos fundamentales, la *Introducción a la filosofía.* Comienza aquí examinando el mundo en que vivimos, en un "esquema de nuestra situación", cuya última conclusión es que "la perplejidad y la desorientación dominan casi todos los aspectos de nuestra vida" [129]. Para poder vivir y estar en claro respecto a las cosas necesitamos un orden nuevo, y para lograrlo hemos de pensar. El resultado de este pensar, cuando alcanza la plenitud de su intento, es la certeza. Nuestra situación nos exige conseguir una certidumbre nueva. Pero, además, resulta que nuestra vida se nos aparece limitada por el nacimiento y por la muerte, y esta última, sobre todo, nos fuerza a "una consideración integral" de la vida [130]. La certeza que ha de conseguir el pensamiento deberá, pues, ser total y radical; se tratará así de un saber acerca de la vida íntegra.

Marías, que medita a partir del sistema de Ortega, nos dice que la vida "es... la organización real de la realidad" [131]. En efecto, algo es real cuando yo lo encuentro, cualquiera que sea la forma como me aparezca [132]; si digo que algo es real aparte de mí, "esa eliminación de mí mismo... sólo puede hacerse *desde mi vida,* la cual es el supuesto mismo de la palabra realidad, y en la cual, por consiguiente, *radica* toda realidad *en cuanto realidad*" [133]. Algo es real, según esto, precisamente por radicar en mi vida. El estudio de la vida humana es a la vez aquel que examina la realidad en cuanto tal realidad; como tradicionalmente este segundo tipo de investigación se denominaba metafísica, resulta que, para Marías, ésta consiste en teoría de la vida humana [134], ni más ni menos. El conocimiento que nuestra situación exige es de carácter rigurosamente metafísico. Además, esta conexión entre situación y metafísica la aplica Marías a otras formas históricas, especialmente en su *Biografía de la filosofía,* donde se encuentran algunos estudios espléndidos sobre los pensadores griegos.

En toda vida humana podemos hallar analíticamente, como Ortega ya mostró, una estructura de carácter formal con validez universal. Sin embargo, también Ortega vio que vida, en sentido primario y con toda radicalidad, sólo hay una: la vida de cada cual, que es pura concreción. Entre aquella estructura universal y esta última complejidad, Marías ha hallado otros elementos estructurales, que son justamente los que determinan la manera precisa como se da la vida en nosotros y que él ha denominado estructuras empíricas. "Al conjunto de todas las estructuras empíricas de la vida humana —dice Marías [135]— es a lo que llamamos... *el hombre.*" Pertenecen a este tipo de realidades la lengua y el sexo, las generaciones históricas o las vigencias de una sociedad: a algunas ha dedicado detenidos estudios, como *La estructura social* y *El método histórico de las generaciones.* ¿Qué motivos profundos le han empujado hacia esta zona de problemas?

Su propia situación obligó a Marías a filosofar, a hacer metafísica o teoría de la vida humana. Pero ésta es histórica, como lo es toda situación, y, en consecuencia, el conocimiento del hombre y del mundo exige contemplarlos como realidades que vienen de un pasado y que son así porque antes fueron de tal otra manera. La historia resulta ser la ciencia capaz de dar razón de cada situación y, en este sentido, ya Ortega pudo hablar de la razón histórica, o historia como razón. Historia y sociología son los instrumentos adecuados para

resolver la perplejidad de nuestro momento, siempre que estén debidamente fundadas en la teoría de la vida humana.

Para Marías, la primera y más inmediata circunstancia es España, y este nombre es, ante todo, el de un problema histórico y social: la cuestión de la convivencia entre españoles. Marías reivindica, como vimos en páginas anteriores, nuestra tradición, no por todos compartida, de "respeto al prójimo" [136], en páginas consagradas a Valera, Moratín o a *La España posible en tiempo de Carlos III*; defiende así una España liberal ajena a todo extremismo vital, intelectual o político. Pero nuestro país se encuentra dentro de un horizonte más amplio, Europa en primer término y Occidente al fondo, y las incertidumbres de alcance internacional también son sentidas por Marías como propias. Los temas de nuestro tiempo, inseguridad, guerra nuclear, democracia, legitimidad del poder, son objeto de meditación en páginas iluminadoras de sus últimos escritos.

La obra de Julián Marías hunde sus raíces en el problema que es España y en la dramática tarea en que hoy consiste vivir. Para resolverlos ha tenido que hacer teoría de la vida humana, de las estructuras empíricas y estudios minuciosos sobre las realidades concretas. Por eso ha escrito en una ocasión: "creo que sólo el ejercicio del pensamiento sobre temas ajenos a España permite volver los ojos a ésta con esperanza de alcanzar alguna claridad. Pero... en estos estudios españoles se encuentran los estímulos y las raíces de otros de su autor, incluso de aquellos rigurosamente teóricos que acaso ahora ayuden a entender las circunstancias españolas" [137].

Filosófica es también la obra de José Luis López Aranguren (Ávila, 1909) [138], catedrático de Ética y Sociología en la universidad de Madrid, situado dentro de una línea de pensamiento que reconoce en Zubiri su más inmediato punto de partida.

Aranguren se dio a conocer en 1945 con un estudio sobre *La filosofía de Eugenio d'Ors*. Después, su preocupación por los problemas religiosos se tradujo en una meditación comprensiva acerca del catolicismo y el protestantismo. Buscaba así "esclarecer el presente religioso" [139], sirviéndose en su intento de teología, filosofía e historia; Aranguren utiliza un concepto decisivo para su investigación, el de *talante* o estado de ánimo con que el hombre encara una determinada situación. "... Situación y talante..., en realidad —escribe [140]—, no son sino las dos caras —historicosocial y anímica o, dicho con más rigor, antropológica— de una misma realidad". Ahora bien, "cada estado de ánimo nos descubre... una cara de la realidad" [141], y diversos talantes darán origen a visiones de la realidad divina en cierto modo diferentes. En nuestro presente descubre Aranguren un talante religioso complejo, que muestra, con forma católica, influjos de "una sensibilidad de origen protestante" [142], "sensibilidad impuesta por la crisis histórica de la situación" [143]. Hoy, según Aranguren, resulta "dramática la existencia religiosa del hombre católico" [144], cuya fe, si bien no está hecha de desesperación, como en el luteranismo, puede, sin embargo, nacer de ella [145], como ocurre a muchos de nuestros contemporáneos. Esta proximidad del talante luterano y el católico en nuestros días es señal de un fenómeno de alcance muy vasto; se trata de lo que Aranguren considera "la clausura (en el catolicismo) de su período defensivo y contrarreformador" [146], un acontecimiento ante el que debe adoptar una actitud responsable todo intelectual católico.

Este talante nuevo descubre, entre otras cosas, "la diferencia cualitativa entre religión y moral, tan urgente de predicar hoy, por lo menos en nuestro país" [147]. No se trata de que ambas realidades se excluyan mutuamente; Aranguren considera que "el catolicismo es, esencialmente, una religión moral",

pues "une en sí la religión y la moral", subordinando ésta a aquélla [148]. Sin embargo, cabe hacer un examen filosófico de una moral natural, que no procede de la religión, pero "puede... 'llegar' a ella" [149]. Por su misma naturaleza, dice Aranguren, siguiendo a Ortega y a Zubiri, "todo hombre... es forzosamente moral, por ser inteligente y libre", y en este sentido cabe hablar de "la moral como estructura" [150], dimensión que la Ética ha de describir. Además, el hombre hace con esa estructura o naturaleza suya cosas distintas, que constituyen "la moral como contenido" [151]. Puesto el hombre frente al mundo con cierto talante y sus potencias y disposiciones, al ir viviendo logra un carácter o *êthos* propio, predeterminado en alguna medida por los primeros; por lo cual, Aranguren sostiene que "talante y carácter son... los dos polos de la vida ética" [152].

La realización plena del *êthos* personal sólo es posible en el seno de la sociedad. Si los demás hombres me ayudan en mi propia realización, también es cierto que yo, "en mayor o menor grado..., soy éticamente corresponsable de la perfección y la imperfección de los demás" [153], y en esta dimensión de ética social es donde se encuentra, para Aranguren, "el tema ético de nuestro tiempo" [154]. Forjamos nuestro carácter siguiendo unas pautas o modelos que nuestra sociedad nos propone como válidos. La descripción y crítica de estos esquemas de conducta es ya un estudio de lo que Aranguren llama "moral vivida", tema propio de la moral y no ya de la ética. Y en ciertas situaciones de la vida, como el sufrimiento, el fracaso o la muerte, hay un "reenvío a lo trascendente" [155], que permiten una apertura de la ética hacia la religión.

Aranguren ha profundizado en su examen de las implicaciones sociales de la ética. "Hoy tenemos —escribe [156]— plena conciencia de que la ética necesita proponerse el logro de un elevado *standard* moral objetivo; y, desde un punto de vista estrictamente social, este logro —es decir, el *hacer objetivamente mejores a los hombres*, aunque sea sin gran mérito suyo, y hasta sin que ellos mismos se lo propongan directamente, pero nunca contra su voluntad— pasa a ser el fin de lo que... cabe denominar 'ética social'." En cierto sentido, "la ética... es una exigencia, una demanda, una actitud... la 'sed de justicia'" [157]; la política, por su parte, es "una realidad... eminentemente positiva que... está ahí, dada... y constituida por un juego de fuerzas, el 'poder político' y sus condicionamientos sociales" [158]. Se trata, pues, de conciliar la exigencia con lo dado, la ética con la política. Aranguren defiende, en su investigación, que "el Estado no puede ser éticamente *neutral*... sobre todo, porque el intervencionismo ha de dirigir el desarrollo del país en todos los órdenes, precisamente por un precepto de eticidad positiva del Estado: ha de implantar la justicia, ha de conseguir el bienestar, ha de perseguir, en lo posible, la igualdad, ha de aumentar la ilustración y orientar el tiempo libre y el ocio..., ha de asentar la democracia" [159]. Esta empresa supone una actividad planificadora desde el poder; la actitud de Aranguren le lleva a ver en "el liberalismo... el mayor enemigo de la libertad real" [160], en estos momentos en que "la socialización acontece inexorablemente" [161]. Como él afirma, "esto supone una limitación de la libertad... innegable. Pero se trata de limitarla para su salvaguardia y para la democratización de su núcleo esencial" [162]. Por esta vía podrá lograrse el cumplimiento de aquella "sed de justicia" ética en el seno de la sociedad.

Aranguren se siente a sí mismo como un hombre ligado a los jóvenes por una misma mentalidad, "no sé si tanto como *positivista*, pero sí, desde luego, *positiva*", que "desconfía de la especulación, del pensamiento puro, de todo lo no verificable" [163]. En su meditación intenta no alejarse de un "empirismo" [164] que, por un lado, se apoya en las ciencias positivas y, por otro, se

funda en "la menos 'metafísica' de todas las metafísicas conocidas": la de Xavier Zubiri [165].

José Ferrater Mora (Barcelona, 1912) [166] cuenta actualmente en su haber una ingente labor filosófica. Profesor antes en Chile, ahora en Bryn Mawr College (USA), Ferrater es, ante todo, autor del mejor diccionario filosófico en lengua española, comparable a las más importantes obras extranjeras de este género. De 1941 a 1958, a lo largo de sucesivas ediciones, el *Diccionario* ha ido enriqueciendo su caudal de conceptos, de precisiones y bibliografías, hasta alcanzar un nivel sencillamente asombroso. Julián Marías ha dicho que, "si Ferrater va haciendo su *Diccionario*, éste, con sus exigencias, va moldeando a su autor" [167]. Desde esta perspectiva veremos aquí su figura intelectual.

Un diccionario representa, sobre todo, cierto nivel de conocimientos. Para mantenerlo al día hay que revisar y retocar continuamente lo escrito; y ésta es una característica esencial del escritor Ferrater, que ha rehecho ensayos y libros antes de entregarlos para sus segundas ediciones. Por otro lado, el diccionario obliga a sintetizar cuanto de cada tema se podría decir, para no recoger sino lo esencial con claridad y precisión; como señala Aranguren, Ferrater "dice concisamente cuanto es menester decir" [168]. No podía ser de otro modo: la brevedad se impone a quien piensa, como él, que hoy "se escribe demasiado; ... sobre todo, demasiada filosofía" [169].

La atención que Ferrater presta no sólo al pensamiento, sino también a su expresión, se nos aparece en conexión estrecha con su particular dedicación a los temas lógicos, tratados con mucho detalle en el *Diccionario* y en una *Lógica matemática* escrita en colaboración con Hugues Leblanc. La lógica, y especialmente la formal, es "el más universal de todos los lenguajes..., la más universal y básica de todas las ciencias" [170], y a ella sólo se llega mediante "la simplificación del lenguaje" [171]. "La filosofía —piensa Ferrater— ... en gran medida es un intento de crearse su propio lenguaje" [172], con el que se aspira a expresar "una concepción integral y razonada de la realidad" [173]. A su lado encontramos "los mundos descritos por la ciencia, por el arte, por el sentir y el pensar religiosos, por la experiencia común" [174], que utilizan términos diferentes y expresiones particulares. La tarea del filósofo es conseguir una integración de saberes, y Ferrater afirma que "mostrar cómo y por qué todos esos mundos se hallan entretejidos en el mismo mundo, a eso llamo hacer filosofía" [175]. Es, pues, ésta una labor de coordinación de verdades, de unificación del conocimiento. Ferrater ha expuesto sus propias concepciones con gran concisión en la cuarta edición de su *Diccionario*, bajo el término de "Integracionismo", y con mayor extensión en su reciente obra *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista.*

No se trata sólo de una unificación de los diversos saberes; lo que nosotros llamamos realidad ha de entenderse como una verdadera integración de tendencias contrapuestas. Ferrater "postula la eliminación de todo absoluto, llámese naturaleza o espíritu, objeto o conciencia", porque éstos "son más bien conceptos-límites que designan a lo sumo 'realidades-límites' " [176], o, lo que es igual, son "polos" hacia los cuales tienden todas las realidades, que se encuentran inscritas a un tiempo en "dos direcciones inversas y complementarias" [177]. De aquí que el conocimiento de un objeto concreto —empirismo— exige que lo contemplemos en su doble relación con esos polos, y, en consecuencia, el pensamiento se ve forzado a realizar una "constante oscilación entre términos contrapuestos" [178], a seguir una marcha dialéctica. Por tanto, el integracionismo puede también designarse como empirismo dialéctico, y así lo reconoce Ferrater [179].

Unas realidades se aproximan a uno de los límites, otras al otro, pero todas,

en definitiva, forman un continuo entre ambos. Cada ser implica una estructura de contrapuestas tendencias, que puede alcanzar grados diversos de complejidad. Cuanto más complicada y "superior" sea esa organización, mayor gravedad tendrá su desintegración. No sólo "ser real es ser mortal" [180], sino que cuanto más estructurado o "más 'existencial' " sea algo, "más cesable o mortal" resultará [181]. La íntima conexión que Ferrater descubre entre *ser* y *muerte* le permite esbozar una particular ontología desde esta nueva perspectiva, caracterizando las realidades diversas con arreglo a su peculiar mortalidad. Ferrater transforma adecuadamente una de las más conocidas tesis de Aristóteles, y así escribe que "la muerte... puede decirse de muchas maneras" [182], y que junto a la analogía del ente se puede colocar paralelamente una "analogía mortis", o analogía de la muerte. De todos modos, el pensamiento de Ferrater se encuentra aún en los comienzos de previsibles desarrollos importantes.

Por su formación, Ferrater se considera perteneciente a lo que en su *Diccionario* llama "Escuela de Barcelona", a semejanza del grupo intelectual formado en torno a Ortega, que Marías denominó "Escuela de Madrid". En Barcelona ha tenido por maestro a uno de los pensadores catalanes más destacados, Joaquín Xirau Palau (Figueras, 1895 - Méjico, 1946), cuya obra, en su casi totalidad, es anterior al período que aquí estudiamos, salvo dos importantes libros escritos desde la emigración, en Méjico, *Amor y mundo* y *La filosofía de Husserl.*

También discípulo de Xirau, y como él emigrado a Méjico, donde es profesor, Eduardo Nicol (Barcelona, 1907) [183] ha combatido con apasionamiento algunas doctrinas que atribuye a Ortega y Heidegger. En su esfuerzo por construir una metafísica propia aspira a partir del "ente que conoce, en plan ontológico" [184], para elevarse a una "teoría existencial del conocimiento" [185]. Ahora bien; según Nicol, el conocimiento "implica una relación *entre sujetos*" [186], puesto que "es la palabra la que da sentido. La palabra —añade [187] — es símbolo, y su sentido implica el *consenso* de dos o múltiples sujetos". Se adopta así una actitud realista, para la cual es un hecho básico la existencia, no sólo del mundo, sino ante todo de los demás hombres con quienes compartimos las palabras. Desde esta perspectiva, "el ser del hombre es expresión" [188], y la metafísica ha de investigar ya "el sentido del sentido" que la palabra encierra [189], como Nicol propone en su *Metafísica de la expresión.*

Dentro de la tradición de pensamiento que arranca de Ortega y Gasset se inserta la obra de Manuel Granell (Oviedo, 1906) [190], hoy profesor de filosofía en Venezuela. Conforme con la idea orteguiana de que nos vamos haciendo nuestra propia vida, en su obra Granell aspirar a encontrar unas "técnicas del autohacerse humano, que yo llamo *ethología*" [191]. En nuestra realización nos guiamos por una "idea modélica", la *humanitas* [192], que recibe, según los tiempos, concreciones diferentes; aquí radica la importancia de las humanidades, incluso en una época tan técnica como lo es la nuestra. Como el hombre varía históricamente, ejercita sus facultades de diverso modo y, por ejemplo, ha pensado de distinta forma a lo largo de la historia. "No hay un ser del razonar humano", sostiene Granell [193]; frente a una pretendida facultad innata que se ejercería siempre siguiendo unos cánones permanentes, propios de una "lógica utópica" y ucrónica, "es este vivir humano el que... genera y transforma" la lógica misma [194], porque "las formas del pensar no se derivan de las cosas, sino de la disposición del sujeto" [195]. Lo que suele llamarse lógica clásica no es sino uno de los modos posibles, como lo es la logística desarrollada en nuestro tiempo, por encima de los cuales Granell quiere elaborar una orteguiana lógica de la razón vital.

En la misma línea hemos de incluir a MARÍA ZAMBRANO (Vélez-Málaga, 1907) [196], exilada de España después de la guerra. Es autora de finos ensayos sobre el significado del fenómeno poético, y en uno de sus más importantes estudios examina el sentido con que se presenta al hombre lo divino. Mediante una indagación de carácter histórico trata de mostrar que el ser humano, "criatura para la cual la realidad se le da como inaccesible" [197], logra salir de esta situación inicial gracias a los dioses, que le hacen accesible lo real porque precisamente ellos "son las formas de esa manifestación en que el arcano se revela" [198]. Como afirma en una ocasión, "el hombre sin dioses está... sin camino" [199]. La obra de María Zambrano es testimonio de las dramáticas horas de nuestro tiempo, contempladas desde una perspectiva espiritual.

También discípulo de Ortega es PAULINO GARAGORRI (San Sebastián, 1916) [200], profesor de la universidad de Madrid y actual secretario de la *Revista de Occidente*, autor de dos finos libros de ensayo, dedicado uno de ellos al estudio del pensamiento de Ortega y el otro a temas de ética y estética. La filosofía tiene un sentido predominantemente moral, pues es "el sistema de convicciones últimas ante el que se justifican nuestros actos y decisiones" [201]. Nuestros actos resultan elegidos entre los posibles modos de conducta que se abren en cada situación, y por esto pueden ser o no elegantes, si por elegancia se entiende "el arte de elegir en la vida, la disciplina básica del *ars vivendi*" [202], o si, restringiendo este primer sentido, consideramos que nuestros actos son a la vez nuestras *huellas*, capaces de expresar con sobriedad la plena dinamicidad de la vida humana. Y así apunta Garagorri hacia una interesante "estética de la conducta" [203]. A este mismo grupo intelectual pertenece ANTONIO RODRÍGUEZ HUÉSCAR (Fuenllana — Ciudad Real —, 1912) [204], autor de interesantes ensayos sobre filósofos del pasado y de un importante estudio sobre la teoría de la verdad en Ortega. Rodríguez Huéscar ha sentido muy vivas preocupaciones literarias, de las que son testimonio unas reflexiones valiosas sobre la novela y también una curiosa novela, *Vida con una diosa*, cuyo examen no es de este lugar.

Es preciso considerar ahora la obra de PEDRO LAÍN ENTRALGO (Urrea de Gaén — Teruel —, 1908) [205], catedrático de la universidad de Madrid, figura de gran relieve en la vida cultural española de estos años. Miembro de varias Academias, fundador de varias revistas importantes, según vimos ya, ha realizado una obra intelectual de vastas proporciones y de verdadero valor, cuyas líneas fundamentales debemos indicar.

"Cuatro son, si no me engaña la mirada, los temas cardinales de mi producción escrita: la historia del saber médico, la antropología general, la preocupación por España y sus problemas, la crítica intelectual y literaria" [206], ha escrito en cierta ocasión el propio Laín. Examinaremos estos aspectos para tratar de descubrir su unidad profunda.

Al someter la medicina a una rigurosa consideración teórica, descubre que "es insuficiente — y, por tanto, falsa — la idea de la Medicina como una pura Ciencia de la Naturaleza" [207]. ¿Por qué? La Medicina es "un qué-hacer", que consiste en tratar al paciente para llevarle desde la vida enferma que padece a una vida mejor, de salud y plena posesión de sus facultades [208]; pero el paciente es un hombre, y tratarle es justamente tratar a una persona. De aquí que frente a todo intento puramente naturalista hay que elaborar "una auténtica medicina personal" [209], que Laín llama "psicosomática", y que aspira a "conocer científicamente la enfermedad humana, desde el punto de vista de la condición 'humana' o 'personal' del paciente" [210]. Por lo pronto, la enfermedad se presenta con una interpretación o con cierto " 'sentido'... dentro de la existencia humana que la padece" [211], y como la existencia humana es his-

tórica, ese sentido ha variado a lo largo de los siglos; Laín ha estudiado con algún detalle la interpretación de la enfermedad como castigo, propia del mundo antiguo, y el sentido de prueba que adquirió para la mirada del cristiano [212]. Por otro lado, el médico trata al enfermo y para ello ha de conocerlo, pero, se pregunta Laín, "¿qué es... una historia clínica bien hecha... sino la biografía de un hombre enfermo?" [213]. Tanto desde el punto de vista de la enfermedad como desde el del paciente, estamos ya entreviendo "la llegada a la Medicina de la vida como realidad histórico-espiritual" [214].

De lo anterior se desprende que uno de los fundamentos esenciales de la ciencia médica se encuentra hoy en la antropología, segundo de los temas cardinales de Laín. Dos estudios contienen lo más importante de sus investigaciones sobre el hombre: *La espera y la esperanza* y *Teoría y realidad del Otro*.

En la espera descubre Laín la "estructura fundamental de la existencia humana" [215], porque, en realidad, "vivir es para el hombre esperar" [216]. Siguiendo el magisterio de Zubiri, considera que el hombre, con sus estructuras propias, es una realidad abierta a lo real y, por lo tanto, al porvenir: "vivir — escribe [217] — es, entre otras cosas, poseer un futuro determinado, tender hacia un futuro..." Ahora bien, estar tendiendo es justamente esperar. Como no hay vida sin tiempo, "no es posible la vida sin espera" [218], y esta espera resulta ser una dimensión esencial del hombre, un "hábito entitativo" suyo [219]; su "forma primaria... es el proyecto" [220], que cristaliza como una "pregunta" a la realidad apoyada en las creencias, pues "la creencia abre al hombre a la realidad de lo que no es él" [221]. De cara al mañana, el hombre concibe "el modo de llegar a ser algo de lo que él quiere ser" [222], que al lograrse trae la felicidad, y al no alcanzarse, el fracaso. De todos modos, la realización del proyecto es, en cierto sentido, creación de su autor, y por eso dice Laín que "el logro de la espera es 'creación' " [223]. Cuando el hombre confía en el éxito de su actividad, la espera está llena de esperanza [224]. El logro del proyecto puede ser obra de la capacidad propia o resultado de una fuerza ajena [225], pero la plena realización del hombre es siempre sólo una cuasi-creación [226], porque "espera por naturaleza algo que trasciende a su naturaleza" [227], y así "la esperanza... sólo puede ser genuina siendo religiosa" [228]. Estos hallazgos antropológicos tienen clara relación con los problemas médicos: el enfermo espera su curación, pues para él "la vida es, ante todo, un movimiento hacia la curación" [229], una espera, y su apelación al médico nos muestra en esa espera una esperanza.

Para la medicina, "el problema del conocimiento del prójimo... es la faz teórica de su problema fundamental, el de tratar y curar a un hombre enfermo" [230]. El Otro se da en un encuentro, cuyos supuestos metafísicos, psicofisiológicos e histórico-sociales ha estudiado Laín con gran detalle. En la aparición del Otro hay dos momentos bien diferenciados: uno físico, cuando yo le percibo, y otro personal, cuando me comporto *yo* respecto a *él;* en este segundo momento "yo habré decidido *lo que me va a ser* el otro" y, por lo tanto, "me da lo que para mí va a ser la *esencia* del otro" [231]. Por mi modo de tratarle, el Otro puede serme objeto, persona o prójimo. En el primer caso, tengo ante mí "un *ello* que puede serme *tú*" y "mi soledad se halla entonces incesantemente amenazada de compañía" [232]. Si lo trato como persona, convivo entonces con él, hago lo suyo mío, co-ejecuto lo que él ejecuta, compadezco lo que siente, y, en fin, le conozco [233]; sin embargo, el carácter íntimo y libre de la persona impone una limitación a nuestra relación, por lo que "yo no puedo convivir humanamente más que dudando" [234]. Sólo el amor es el intento de establecer una convivencia plenaria con el Otro, que entonces aparece como prójimo. Abiertos al prójimo en forma amorosa o amistosa, vamos

tejiendo así "una muralla de relaciones interhumanas que es nuestra vida social" [235].

"Mi existencia —afirma Laín [236]— está constitutivamente abierta a las cosas y a los otros." Se puede sostener con todo rigor que "la relación médica entre el terapeuta y el enfermo se halla compleja e inexorablemente vinculada a la situación intelectual, política y economicosocial del mundo en que los dos existen" [237]. La sociedad, digámoslo así, se hace presente en la relación terapéutica y es un factor con el que el médico tiene por fuerza que contar. Pero como la vida social está tejida de amistad y amor, y también, claro, de odio, la grave cuestión de la convivencia humana, y, en concreto, el drama de nuestra España, "es, en definitiva, un problema de amor" [238]. Es el tercero de los temas cardinales de Laín.

El amor es imposible sin comprensión, y ésta sólo se alcanza en el orden intelectual cuando se busca en lo hecho por los hombres su " 'hebra' razonable", para incorporarla a nuestra vida personal. De este modo puedo enriquecerme con "cuanto en mi comprensión del pasado se me haya mostrado valioso o meramente válido" [239]. Abiertos a los otros hombres, del presente y del pasado, aspiramos a integrar en nuestra vida sus saberes, sus hallazgos, su experiencia, con lo que Laín llama una "voluntad de plenitud histórica" [240], la más clara señal de que el "impulso de ser" [241] propio del hombre tiende "a 'ser siempre' y a 'ser todo' " [242], incorporando la historia, el mundo de nuestros prójimos, y apoyado o "religado" en Dios. La labor de crítica intelectual es sólo una faceta más del esfuerzo comprensivo de la mente y de la vida de Pedro Laín.

* * *

"Dentro del marco del pensamiento escolástico, en su más amplio sentido, bien podemos hablar, en la España de hoy, de un renacimiento rico en promesas para un futuro no lejano", escribió, en 1950, el P. Ramón Ceñal, S. I., [243]. Esta línea de pensamiento, presente en nuestro país sin discontinuidad desde su resurgimiento en el siglo pasado gracias al esfuerzo de la Iglesia Católica, recibe en los comienzos del presente siglo la influencia de Italia y Bélgica; como ha señalado el P. Martínez Gómez, S. I., "el vehículo más ordinario es el acceso de nuestros jóvenes eclesiásticos, en fase de formación, a los centros extranjeros: Roma, Alemania, Bélgica" [244]. Así se educó, por ejemplo, Juan Zaragüeta, a quien nos referimos con anterioridad.

Algunos datos pueden ilustrar la fuerza que este movimiento intelectual ha alcanzado en los últimos años; por ejemplo, en 1954, un escolástico, Angel González Álvarez, obtuvo la cátedra de metafísica que Ortega y Gasset había desempeñado en la universidad de Madrid; en otro orden de cosas, Alain Guy tiene razón al señalar que los programas de filosofía de la enseñanza media española están concebidos y redactados en función de la escolástica [245]; en fin, la publicación de estudios orientados en el escolasticismo es hoy de gran volumen e importancia, como señalamos ya al mencionar las revistas españolas de tema filosófico.

Dentro de esta corriente se inserta la obra de ÁNGEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ (Magaz de Cepeda —León—, 1916) [246], catedrático de la universidad de Madrid. Como afirma en cierta ocasión, "filosofar desde la situación presente no supone arrancar de los sistemas vigentes. Es preferible siempre reanudar la tradición y empujarla hacia adelante" [247]. Esta tradición está representada, fundamentalmente, por el pensamiento tomista, "sistema bien fundado y perennemente abierto para asimilar cuantas nuevas verdades vaya descubriendo

el esfuerzo generoso de los nuevos filósofos"[248]. Su primera obra está dedicada al problema de Dios en la filosofía existencialista. Luego, con un fin eminentemente didáctico, ha expuesto en diversos tratados su visión del sistema tomista. Con relación a la central cuestión del ente, González se esfuerza por "llegar... a una concepción estructural de la entidad finita"[249]. Para dar una explicación suficiente de los problemas capitales de la ontología defiende una idea del ente como realidad estructurada de esencia y existencia, de materia y forma, de sustancia y accidentes, de cantidad y cualidad y, en fin, de naturaleza y legalidad, principios que se comportan entre sí como potencia y acto respectivamente. Bien instalado en el tomismo, en sus exposiciones filosóficas pretende huir "tanto de un dogmatismo absoluto cuanto de una absoluta problematicidad"[250].

Antonio Millán Puelles (Alcalá de los Gazules —Cádiz—, 1921)[251], catedrático de la universidad de Madrid, ha examinado desde el punto de vista de la filosofía perenne el pensamiento de Husserl y Hartmann en torno al ente ideal, pudiendo concluir que la lógica de Husserl "es completamente estéril... para la tarea metafísica"[252] y tampoco logra ser doctrina del "ente" ideal[253], pues, para Millán, "el ser ideal... es el concepto"[254]. Ante el problema de la variación histórica de la realidad humana, encuentra su fundamento en la libertad[255]; pero frente a una correcta deducción que nos llevaría a negar la esencia del hombre, Millán siente "cierta repugnancia intelectual"[256] y busca "una naturaleza permanente gracias a la cual poseería la permanente capacidad de revestir modalidades nuevas"[257]. En relación con ello ha estudiado las graves cuestiones de la pedagogía, dentro de una orientación tomista. "Antonio Millán Puelles —ha escrito agudamente Leopoldo Eulogio Palacios[258]— se ha interesado por todas las tendencias modernas de la filosofía, pero sin pagarse de las novedades y de las modas más de lo que pide la buena crianza. El predominio en su enseñanza lo mantienen las tesis y conclusiones más primitivas del saber perenne, y el origen de ellas habría que buscarlo en la vigorosa y siempre difícil inspiración de Aristóteles y Santo Tomás de Aquino."

Leopoldo Eulogio Palacios (Madrid, 1912)[259], catedrático de la universidad de Madrid, como los anteriores, ha dedicado un amplio estudio al esclarecimiento de la verdadera prudencia política, distinguiéndola de las formas "maquiavélicas" de pensamiento. Preocupado por la vigencia de un humanismo católico, representado en la figura de Maritain, Palacios lo ha considerado como "un mito, cuyas manifestaciones... guardan todas las apariencias de cristianas, y hasta se revisten de un lenguaje tomista, siendo, como son, profundamente 'modernas'"[260]; este humanismo "nace de una paradoja. Y la cuerda —añade— acaba siempre rompiéndose por lo más delgado, que es el amor propio del hombre en desprecio de Dios, el humanismo absoluto y ateo"[261]. Frente a esta actitud ambivalente, "hay que optar"[262].

En nuestra época de especialización y técnica "está en peligro la visión de conjunto de todo el territorio de las ciencias y de las artes, y de los fundamentos lógicos en que descansan"[263]. En su *Filosofía del saber* afirma que "el mundo de la abstracción pende absolutamente del mundo de la intuición"[264], cuyo enlace reside justamente en la cópula del juicio: "la *cópula*... es el enlace del mundo de la intuición con el mundo del pensar"[265]. Por esta razón, "sólo es perfecto conocimiento el del juicio"[266], y cuando se produce "el encaje del concepto en la intuición" alcanzamos la verdad[267]. Los fundamentos de ese encaje, que importan a la ciencia, se han de encontrar en el sujeto o en el objeto, que hacen posibles ciertas atribuciones necesarias, llamadas axiomas o tesis. La diferente aplicación de la axiomática a distintos tipos de objetos permite establecer una división en las ciencias especulativas.

Para establecer un orden dentro de las ciencias prácticas, Palacios se atiene a la consideración de aquello que se hace, y que puede ser ya inmanente, ya trascendente al propio sujeto. Por último, analiza con algún detalle, y en forma muy clásica, la actividad del hombre de nuestro tiempo, y precisa los caracteres de la navegatoria, la estrategia, el arte de lidia y otras artes contemporáneas.

En fin, a esta gran corriente pertenecen también otros nombres, de obra más reducida, pero de notoria actividad en sus cátedras y en revistas especializadas. Así, JAIME BOFILL BOFILL (Barcelona, 1910), catedrático de la universidad de Barcelona, es autor de un amplio estudio sobre el sentimiento dentro del sistema de Santo Tomás [268]; JOSÉ TODOLÍ, O. P. (Sangüesa —Navarra—, 1915), catedrático en la universidad de Valencia, ha escrito un grueso libro sobre *Filosofía de la religión* [269], en que atiende a los hallazgos y doctrinas recientes para incorporarlos dentro del tomismo; y otros muchos catedráticos e investigadores, cuya relación es imposible en el marco reducido del presente escrito.

ADOLFO MUÑOZ ALONSO (Peñafiel —Valladolid—, 1915) [270], catedrático de la universidad de Madrid, pertenece a una línea de pensamiento que ha sido con frecuencia denominada espiritualismo cristiano o agustinismo moderno, pero él prefiere denominarla, con fórmula encontrada por Menéndez Pelayo, "con el nombre de *ontopsicologismo*, y con el más exacto de *idealismo realista*" [271]. Se trata de lograr "un afianzamiento de la metafísica por vía de interiorización, superadora de la inmanencia subjetivista" [272]. Apoyado "en el mismo acto de la reflexión" [273], se descubre que "el hombre es: no *un ente más*, sino *un más que ente*" [274], abierto a determinaciones históricas y a una trascendencia religiosa. En consecuencia, "no debe concebirse la filosofía como obra acabada. Una filosofía acabada es el acabamiento de la filosofía" [275], porque, como escribe en una ocasión, "evidenciar filosóficamente no es sentenciar mayestáticamente, sino planear con inteligencia el amarar de los sentidos y de las premisas" [276]. Además, la filosofía tiene una segunda apertura: hacia la religión. La filosofía antigua, por ejemplo, si no alcanzó al verdadero Dios fue porque estaba "cerrada con las propias llaves de la razón" [277]; frente a un racionalismo antropocéntrico, Muñoz Alonso sostiene que el "filósofo sólo es quien hace su verdad de la verdad" [278], esa verdad trascendente que aparece en el Nuevo Testamento.

Pensador "comprometido" con nuestra España y nuestro tiempo, es escritor de estilo muy personal; el lenguaje, ese medio con el que "el hombre se crece y se transfigura" [279], cobra en sus manos calidades nuevas, no siempre adecuadas para la comprensión del trasfondo conceptual.

JOSÉ MARÍA RUBERT CANDAU (Villarreal —Castellón—, 1901) [280] ha realizado estudios sobre filosofía medieval española, centrados en torno a la figura de Guillermo Rubió; sus propias concepciones las ha expuesto en otras obras de carácter sistemático.

Para él, la filosofía es, "en sus últimos fundamentos, una ciencia fenomenológica del yo y del mundo" [281], destinada a clarificar ambos objetos. La vida ya de por sí es, "en su realidad radical, fenomenológica", porque "es una realidad de automanifestación" [282], que se encuentra abierta o "relacionada... frente a la realidad del mundo" [283]; ahora bien, esa relación es contingente, y presupone como fundamento "una tercera realidad distinta", precisamente el *ens a se* o ser necesario [284].

Con influencias del pensamiento europeo contemporáneo —Husserl, Ortega, etcétera—, que se manifiestan principalmente en expresiones y términos precisos, Rubert ha elaborado un sistema cuyo fondo es, en realidad, clásico.

Dentro del terreno epistemológico vamos a referirnos sólo a la obra de Carlos París y a la de Roberto Saumells.

Carlos París Amador (Bilbao, 1925) [285], catedrático en la universidad de Valencia, ve en la ciencia "un producto histórico formidable" [286] fruto del esfuerzo humano, que trata de reducir a leyes las regularidades fenoménicas [287]. Desde el plano científico, el espíritu asciende, a través de "diferentes niveles de actuación racional" [288], hasta la metafísica. En el plano filosófico, París sostiene su "adscripción fundamental al pensamiento clásico, escolástico" [289], y, aunque una auténtica síntesis parece todavía no lograda, nos confiesa esperanzadoramente: "creo en la integración ciencia-filosofía" [290]. Objeto de sus preocupaciones es también el sentido humano que subyace en la actividad técnica derivada de las conquistas teóricas de la ciencia.

Roberto Saumells Panadés (Gironella — Barcelona —, 1916) [291], catedrático en la universidad de Madrid, parte de un análisis de la geometría y llega a ver cómo "la conciencia es en sí representativa" [292]; hay representaciones tanto del "contenido empírico de un concepto sensible" como de "la forma de un concepto del entendimiento" [293]. El gran problema del conocimiento reside en el establecimiento de "la concordancia entre las formas actuales de la conciencia objetiva y los contenidos singulares de una realidad definida existencialmente" [294]; "la tarea propia de la filosofía — precisa Saumells [295] —, la misión propia del espíritu científico, consiste nada menos que en *crear* esta concordancia". El éxito de la ciencia significa, en último término, "la radical conquista de la realidad misma objeto de la teoría" [296].

* * *

Es notable el esfuerzo realizado por algunos españoles en el campo de la sociología teórica, tanto dentro como fuera de España. Nos referiremos en primer lugar a lo escrito, desde la emigración, por Ayala, Recasens y Medina Echevarría.

Francisco Ayala (Granada, 1906) [297], hoy profesor en la New York University (USA), antes catedrático en la universidad de Madrid, es hombre de múltiples inquietudes, profundamente angustiado por la crisis de nuestro tiempo, que ha reflejado en narraciones de gran calidad literaria, y en la que se encuentra la última raíz de sus estudios teóricos. "La sociología — escribe [298] — es un producto de una situación social crítica, y que comporta el designio de superar la crisis que le da origen, ordenando racionalmente el gobierno de la sociedad". Desde ese punto de vista, la sociedad aparece como "representaciones y sentimientos compartidos..., de los que se desprende un sistema de normas destinadas a instrumentar la convivencia, pero que... rigen desde el fondo de la personalidad de los propios individuos" [299]. En último término, la estructura social es un producto cultural [300], cuya captación exige poseer "conceptos históricos" que, para Ayala, coinciden con los "tipos ideales" de Max Weber [301]. Son notables sus ensayos acerca de la misión del intelectual y del escritor en el seno de la sociedad contemporánea.

Luis Recasens Siches (Guatemala, 1904) [302], actualmente profesor en Méjico y antes catedrático en la Universidad de Madrid, es un gran especialista en la filosofía del Derecho, materia que ha tratado a la luz de las más modernas investigaciones filosóficas. En su esfuerzo por superar en el terreno de lo jurídico las tesis clásicas de la escuela neokantiana, se ha visto forzado a elaborar "una ontología de la vida social" [303], según el "humanismo trascendental" representado por Ortega, Heidegger y Jaspers, que considera la vida social como un conjunto de "tipos de comportamiento general" que constituyen "algo así como un patrimonio mostrenco" [304].

José Medina Echevarría (Valencia, 1903) [305], frente a los anteriores, piensa que la sociología no debe preocuparse por la esencia de lo social, porque esta cuestión "queda por encima o fuera de lo que el sociólogo puede ofrecer con sus métodos" [306]. Su verdadero objeto son los fenómenos sociales, que "son formas de vida" [307]. Por esto, "el verdadero centro de referencia es el hombre y su actividad: el hombre de carne y hueso de nuestro Unamuno" [308]. La vida humana "transcurre en dos mundos distintos: un mundo natural y un mundo simbólico" [309]; el primero es en todo semejante al del animal, mientras que el segundo es específico del hombre. Así se delimita el campo propio de la sociología, que se investigará siguiendo "el método de la ciencia" [310].

En España se han fundado, en estos años, varios centros dedicados a este tipo de estudios; Gómez Arboleya nos precisa: "Tres son los más importantes: el Instituto de Estudios Políticos, que... ha dado un impulso decisivo a la sociología española, organizando cursos sistemáticos de sociología y acogiendo estudios sociológicos en su revista, *Revista de Estudios Políticos.* El Instituto Jaime Balmes, con... un interés especial por los problemas demográficos y los de sociología industrial. Publica la *Revista Internacional de Sociología.* El Instituto León XIII, de significación católica" [311]. Si aquí aspirásemos a dibujar un cuadro detallado de tendencias y resultados en este campo, tendríamos por fuerza que dedicar un espacio considerable a lo llevado a cabo en el terreno de la sociología práctica, y habríamos de distinguir cuidadosamente las orientaciones teóricas. Nos vamos a limitar al trazado de unas brevísimas notas en torno a algunas figuras hasta ahora no mencionadas en nuestro trabajo. No pasemos adelante, sin embargo, sin señalar la existencia de una sociología enraizada en la obra de Ortega, ejemplo de la cual puede ser *La estructura social,* de Julián Marías, o las *Lecciones de sociología,* de Recasens; otros investigadores encuentran un fundamento teórico a sus estudios en el pensamiento de Zubiri, como Gómez Arboleya o Conde, y, en fin, hay también un grupo de sociólogos de formación filosófica escolástica, al que pertenecen el P. Todolí, ya mencionado, e Ignacio Alcorta.

José Antonio Maravall Casesnoves (Játiva —Valencia—, 1911) [312], catedrático en la universidad de Madrid, es autor de investigaciones de historia política y social. Preocupado por la situación histórica de la España moderna, "un país que estuvo a punto de señorear el planeta y que cien años después se pretendía hacer objeto de reparto entre potencias extrañas..." [313], ha tratado de determinar sus raíces políticas [314] mediante investigaciones históricas sobre las diferentes interpretaciones del Estado, pues "el derecho y el Estado —afirma Maravall [315]— ...son objetos históricos", y, por tanto, el conocimiento de sus formas presentes remite ineludiblemente a las pasadas. Para poder estudiar estas realidades sociales de modo adecuado se hace preciso "articular con máximo rigor una lógica de la realidad histórica" [316]. Ello le ha conducido a estructurar una *Teoría del saber histórico,* donde pone de manifiesto que Historia y Sociología tienen un común objeto, las estructuras sociales e históricas, pero se aproximan al mismo con diferente "grado de abstracción" [317]. Son interesantes sus estudios de historia social, como aquel en que examina las condiciones y circunstancias de nuestro pasado a través de *La Celestina.*

Luis Díez del Corral (Logroño, 1911) [318], como el anterior, catedrático en la universidad de Madrid, ha realizado investigaciones en el campo de la sociología del arte, partiendo de la tesis según la cual, entre obra artística y sociedad, hay, "mucho más que un condicionamiento global..., una correspondencia muy precisa y pormenorizada" [319]. En su libro *El rapto de Europa* lleva a cabo una interpretación de la situación histórica presente; en ese rapto quiere

representar los dos procesos que considera característicos de la realidad europea: "el proceso de 'expropiación' de la cultura europea", que, a su vez, "se ve acompañado de un proceso interno de 'alienación', a veces de verdadera alienación mental..." [320]. El primero representa los esfuerzos europeizadores que han difundido una cultura, unos principios de vida por todos los continentes; el último, los momentos de crisis y desconcierto que nuestro mundo ha atravesado. El análisis de Díez del Corral tiene un doble interés, pues al tiempo que esclarece nuestro horizonte histórico occidental, refleja indirectamente el problema de nuestra patria, que, según sus propias palabras, es "compendio de Europa" [321].

Salvador Lissarrague (Santiago —Coruña—, 1910) [322], catedrático en la universidad de Madrid, de formación orteguiana, ha estudiado las relaciones del poder político con la sociedad. Manuel García Pelayo (Corrales —Zamora—, 1909) [323] es autor de importantes investigaciones sociológico-históricas, en las que ha descrito con singular acierto la estructura del estado político-religioso medieval y la función del mito dentro de la política.

Explícitamente enraizado en el pensamiento de Zubiri se encuentra Francisco Javier Conde (Burgos, 1908) [324], para quien la política es la "organización autónoma del obrar común de los hombres partiendo de una idea determinada del derecho, conforme a un plan y dentro de un espacio concreto" [325]. Analiza las diversas formas políticas, y llega a la conclusión de que "sólo una configuración política trasciende hoy del Estado moderno, allende el Estado liberal y el Estado totalitario: el Estado español" [326]. La forma política actual de España se entiende desde una doctrina del caudillaje, que es un mando legítimo, carismático y personal. Por obra del mando, afirma Conde, los acaudillados "se tornan lúcidos en el ejercicio de su libertad" [327]. En el Caudillo, a diferencia de lo que ocurre con el Führer o el Duce, se da "identidad de destino del que acaudilla y de los acaudillados", por lo que "su tarea es de adivinador, de revelador, de profeta" de su pueblo, resplandeciendo en su obrar "la ejemplaridad" [328].

También de Zubiri arranca el pensamiento de Enrique Gómez Arboleya (Cebreros —Avila—, 1910 - Madrid, 1959) [329]. Fue catedrático de la universidad de Madrid y proyectaba una obra sociológica de enormes proporciones, de la que sólo una mínima parte llegó a ser publicada. Su muerte ha impedido, trágicamente, la realidad de su ambicioso plan. Con documentación bibliográfica abrumadora, examina en la obra realizada "el advenimiento de la conciencia social del hombre moderno" [330].

Figura notoria en la sociología y la política es hoy Enrique Tierno Galván (Madrid, 1918) [331], catedrático en la universidad de Salamanca. En uno de sus escritos de carácter más teórico escribe que la "sociología se entiende aquí como la estructura científica del *hecho* cultural primario" [332]. Como "la cultura es la totalidad del conjunto de 'resultados' " [333], y "resultado y realidad son equivalentes" [334] (aun cuando luego descubre elementos que "son cultura en la medida en que todo es cultura, pero son cultura en cuanto *resulta* que no son resultado" [335]), parece ser la sociología tarea propia del filósofo, y así éste "empieza a ser y tiene que ser cada día más un observador de usos y comportamientos" [336]. De este modo logrará adecuarse progresivamente la vida a la realidad. Confiesa Tierno: "yo creo, y me parece que hay bastantes personas cultas que piensan lo mismo, que la intimidad es el obstáculo mayor para obtener la felicidad material y espiritual... Tenemos que ajustar de modo absoluto con el mundo..." [337]. Su obra se halla en una línea de pensamiento que va del positivismo a Wittgenstein, cuyo libro fundamental ha vertido al español.

Desde un punto de vista escolástico enfoca estas mismas cuestiones sociológicas el catedrático de la universidad de Barcelona JOSÉ IGNACIO ALCORTA (Amorabieta —Vizcaya—, 1910) [338], autor de un conocido estudio sobre *La teoría de los modos en Suárez.* En su *Sociología,* nos dice, "ha hecho hincapié en las propiedades de lo sociológico y principalmente del fenómeno social elemental, del cual se señalan veintiocho características" [339]. Su formación suarista se evidencia desde la primera de esas notas: "Para que un hecho psíquico adquiera el carácter de social se requiere que recaiga sobre él la denominación extrínseca de la sociabilidad" [340]

Por su parte, ANTONIO PERPIÑÁ RODRÍGUEZ (Madrid, 1910) [341], profesor del Instituto Social León XIII, de Madrid, lleva a cabo un proceso amplísimo y detalladísimo de fundamentación de la sociología, incluyéndola dentro de lo que llama "filosofía de la vida", y asignándole como objetos el "corpus" y el "animus" de los fenómenos sociales [342].

* * *

Dentro del terreno de las investigaciones sobre estética se ha hecho sentir en estos años la influencia de Eugenio d'Ors, cuya obra va ya estudiada en otro lugar. Nosotros vamos a fijarnos en algunos escritos recientes relativos a este tipo de problemas.

Merecedora de atención es la obra de JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ DE MUNIAIN (Roncal —Navarra—, 1909) [343], catedrático de la universidad de Madrid. Analiza lo que llama "vida estética", caracterizada por ser libre, feliz y perfeccionadora del hombre que la ejercita; como encierra en sí misma un sentir, un hacer y un entender, esa vida es "portentosamente unificadora de nuestros sentidos y facultades, y por unificadora, formadora y humanística" [344]. Una reflexión sobre sus objetos obligará a analizar "la objetividad natural..., las vivencias psíquicas" y el mundo artístico [345], el primero de los cuales es objeto de examen en su *Estética del paisaje natural.* Aquí descubre Sánchez de Muniain la existencia de una "forma poética" que se torna "forma expresiva o netamente artística" [346] mediante la "simpatía" o "connaturalidad con nuestras propias vivencias intelectuales o afectivas". La vivencia estética, según nos dice, se funda en la contemplación y el juicio de gusto, a los que sigue una "entrega amorosa del sentimiento" [347].

Estudios de índole literaria y reflexiones sobre arte religioso de hoy constituyen lo más granado de la obra de JOSÉ MARÍA VALVERDE (Valencia de Alcántara —Cáceres—, 1926) [348], catedrático de la universidad de Barcelona. Por su parte, GUILLERMO DÍAZ PLAJA (Manresa —Barcelona—, 1909) [349] muestra, a lo largo de su vasta obra, una constante preocupación por cuestiones de estética, siendo uno de los primeros que han meditado sobre el arte cinematográfico en nuestro país. El paisaje, las ciudades, las tendencias artísticas de nuestro tiempo y del pasado —barroco, romanticismo—, o el gusto por lo "feo", representan temas centrales de algunos de sus escritos.

Los problemas de estética literaria han sido tratados con gran profundidad y rigor por DÁMASO ALONSO (Madrid, 1898) [350], catedrático de la universidad de Madrid, miembro de varias Academias, maestro de la filología española y autor de una espléndida poesía, cuyo estudio va hecho ya en su debido lugar. En sus reflexiones sobre el fenómeno poético, Dámaso Alonso trata de descubrir qué es lo que hace de la obra literaria una realidad capaz de producir emociones estéticas en sus lectores. ¿Se encuentra ese fermento misterioso en las palabras, en los acentos, o quizás en las sílabas? "Significante —nos dice, empleando el término acuñado por Saussure— es... todo lo que en el habla

modifica leve o grandemente nuestro sistema psíquico" [351]. La alteración producida en nosotros es el "significado" [352]. Pues bien, el esclarecimiento de la poesía, objeto de la ciencia de la estilística, sólo puede llevarse a cabo partiendo de la tesis según la cual "hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado" [353], que es precisamente lo que se trata de descubrir. Dámaso Alonso, sin embargo, reconoce ciertos límites a esa investigación científica del poema, porque "la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto 'ciego y oscuro' " [354] de la intuición.

A la misma línea pertenecen los estudios de CARLOS BOUSOÑO (Boal —Asturias—, 1923) [355], poeta de gran sensibilidad, preocupado por el tremendo hecho de que la lengua cotidiana sea, en su opinión, incapaz de comunicar al hombre con sus semejantes. La poesía es el único vehículo capaz de hacer llegar a los demás nuestra íntima sensibilidad, gracias a sus técnicas expresivas peculiares; como en cierta ocasión escribe, "los procedimientos, las sustituciones poéticas son el único medio para transmitir *tal como es* una realidad psíquica" [356].

Poesía y filosofía mantienen relaciones que ha examinado con detalle EUGENIO FRUTOS CORTÉS (Guareña —Badajoz—, 1903) [357], catedrático de la universidad de Zaragoza, autor de un libro sobre *Creación filosófica y creación poética*, en que se aúnan consideraciones de estética, de metafísica y de antropología filosófica —tema central de otros ensayos suyos aún dispersos en revistas—. En la creación poética, para Frutos, "reside la esencia de la *creatividad*", dimensión esencial de la realidad humana, que sólo puede comprenderse adecuadamente desde un nivel filosófico, "porque sólo filosóficamente puede desvelarse el ser" [358] Apoyado en los "paradigmáticos" escritos de Heidegger sobre estos problemas, admite que, si la filosofía logra en ocasiones captar la realidad gracias al auxilio de la poesía [359], también la intuición llega a "situarse en la vecindad del ser, en hermandad con la metafísica" [360], en la palabra del genio poético de un Hölderlin o un Antonio Machado.

Páginas de estética, de teoría de las artes, podríamos encontrar en los escritos de historiadores y críticos de arte. Son muchos hoy los que cultivan en España estos temas con calidad y rigor. Si en el estudio presente no podemos dedicarles la atención que merecen, no pasaremos adelante sin siquiera mencionar los nombres de María Luisa Caturla, autora de un excelente libro sobre el *Arte de las épocas inciertas;* de María Elena Gómez Moreno, una autoridad en materia de escultura española; de Juan Antonio Gaya Nuño, magnífico conocedor del arte de nuestro tiempo, de sus teorías y problemas, y excelente escritor; de Juan Eduardo Cirlot, tratadista dedicado a las corrientes artísticas contemporáneas..., por citar sólo algunos. Dedicamos una especial mención a dos maestros en estas cuestiones, de caracteres absolutamente dispares. El primero, ENRIQUE LAFUENTE FERRARI (Madrid, 1898) [361], director del Museo de Arte Moderno de Madrid, ha planteado los más delicados problemas de estética en sus escritos de crítica e historia del arte. Autor de uno de los mejores estudios que sobre Ortega se han escrito, acerca de sus ideas sobre las artes visuales, Lafuente mantiene un punto de vista coincidente con el del filósofo madrileño y afirma que la obra de arte "sería inexplicable sin la referencia a esa unidad radical de que brota: la personalidad del artista mismo" [362]. El autor, que se expresa a través de sus creaciones —pues "sin expresión no hay arte" para Lafuente [363]—, es un ser histórico, y por ello sus lienzos, sus relieves o sus sinfonías han de contemplarse con mirada histórica para que descubran su íntimo secreto. El crítico y el contemplador que aspiran a entender la obra de arte han de poseer vastos conocimientos que abarquen desde técnicas de taller hasta precisiones de historia general. Lafuente, con fidelidad para

lo real y claridad para comunicar sus intuiciones, ha realizado una labor intelectual de extraordinaria calidad.

El otro tratadista es José Camón Aznar (Zaragoza, 1898) [364], catedrático de la universidad de Madrid, hombre de muchas inquietudes, autor de tragedias, de gruesos volúmenes de investigación y de multitud de artículos periodísticos. En su obra late toda la problemática espiritual de nuestro tiempo, que en la confusión, desorden y caos aspira a elevarse a regla y concepto. Una vena de preocupación metafísica le impulsa a enfrentarse con los graves temas del ser, el tiempo y el arte. La barroca construcción mental y literaria de sus escritos más teóricos los hacen difícilmente abordables para quienes prefieren claridad a cantidad de ideas. La obra entera de Camón no es sino la gigantesca interrogante que una sensibilidad nada común se plantea ante el mundo de hoy.

En fin, las cuestiones de estética y creación artística han interesado también a médicos, que han aportado a la mismas un enfoque psicoanalítico. Tal es el caso de Juan Rof Carballo (Lugo, 1905) [365], preocupado por el mundo que se extiende *Entre el silencio y la palabra*, esto es, "entre las formas articuladas y netas que su mente superficial le obliga (al hombre) a configurar y los elementos inarticulados, amorfos, de su percepción inconsciente" [366]. Ahora bien, ese es precisamente el ámbito de la creación artística. El problema entonces se puede formular así: "por qué el genio, con componentes subconscientes similares al del resto de las gentes, es capaz de creación artística" [367]. ¿Quizá la integración de lo consciente y lo inconsciente se hace según un peculiar paradigma fijado en la infancia del hombre? ¿Estará en la niñez la clave del genio? El psicoanálisis, entendido como "una forma de interrogar" [368], tiene mucho que decir sobre estos problemas. Por su parte, Rof ha escrito muy interesantes páginas en torno al significado de la madre para el hijo biológica y psíquicamente, y sobre la estructuración sentimental de las tendencias afectivas del ser humano, que le proporcionan una "urdimbre" desde la que se abre a la realidad. En la obra de Rof es patente la influencia de Zubiri, que va unida a un profundo conocimiento de la biología y psiquiatría más recientes.

Tiene interés también la obra intelectual de Juan José López Ibor (Sollana —Valencia—, 1906) [369], catedrático de la universidad de Madrid. Por lo que al arte se refiere, lo considera como expresión total del hombre; en la literatura de hoy, "el ahincado esfuerzo por reflejar, sin modificación, el estado interior de la conciencia, lleva a los escritores actuales al desierto de la incoherencia y a los mismos límites de la vida ahistórica y apersonal que se expresa mediante el lenguaje del músculo entumecido" [370]. Además de llevar a cabo notables estudios científicos, López Ibor ha escrito un estudio acerca de *El español y su complejo de inferioridad* y, con similar punto de vista, otro sobre los *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo*; se trata, pues, de un psiquiatra que atiende a sus circunstancias y se ocupa intelectualmente de su mundo.

Muchos son los médicos con obra intelectual de calidad, que aquí no podemos detallar. Terminemos recordando el nombre de Domingo García-Sabell (Santiago —Coruña—, 1908), médico, ensayista y escritor en castellano y en gallego, autor de interesantes interpretaciones sobre James Joyce, Rosalía de Castro o realidades menos literarias, como es, por ejemplo, el "home galego enfermo" [371].

De difícil localización dentro de las líneas de nuestro estudio resulta la obra de Ángel Álvarez de Miranda (Vitoria, 1915 - Madrid, 1957) [372], que fue catedrático de la universidad de Madrid, uno de los primeros españoles que han tratado, con sólida formación científica, los problemas complejos de la histo-

ria de las religiones. Su prematura muerte no le impidió dejar notables muestras de un saber que apuntaba hacia ulteriores perfecciones. Son importantes sus escritos en torno a las religiones de misterios de la antigüedad, así como aquellos en que se esclarece la actitud religiosa de Job, y las raíces religiosas de la tauromaquia.

* * *

Esta concisa visión del campo filosófico español y de sus alrededores es susceptible de múltiples ampliaciones y mejoras. Cabría aumentar las referencias, especialmente por lo que se refiere a investigaciones históricas y etnológicas, y a estudios de psicología, hoy ya de verdadera importancia en nuestro país. Pero, en última instancia, hemos querido orientarnos en las páginas presentes según tres coordenadas que se podrían enunciar así: teoría filosófica actual.

Los intelectuales a que hemos hecho referencia forman una parte pequeña de cuantos hoy escriben y ensayan ideas y sistemas en el mundo español. Hemos tratado de verlos por lo que en sí son y por lo que, dentro de nuestra sociedad, representan. Su obra, en la mayoría de los casos, está abierta hacia el futuro, de donde nos llegarán nuevos libros con su correspondiente carga ideal. Y sólo con los años podrá intentar hacerse un completo y riguroso examen de lo que nuestro tiempo ha aportado de valioso en el orden de la claridad y la cultura.

Madrid, 1963-1964.

NOTAS

[1] J. Marías, *La estructura social*, en *Obras*, VI, "Revista de Occidente", Madrid, 1961, pág. 218.

[2] J. Marías, *Los españoles*, "Revista de Occidente", Madrid 1962, pág. 14.

[3] P. Laín, *España como problema*, Aguilar, 3.ª ed., Madrid, 1962, págs. 667 y sigs. Escribe Laín: "Durante nuestra adolescencia desapareció del horizonte de los españoles el constante trasgo de Marruecos. El vivir cotidiano era suave y holgado. En nuestro *globus intellectualis* existían y operaban Cajal, Menéndez Pidal, Asín y Palacios, Blas Cabrera, Ortega, D'Ors, Marañón, Morente, Rey Pastor, Esteban Terradas, Sánchez Albornoz, Américo Castro; en nuestro mundo literario, Unamuno, *Azorín*, Valle-Inclán, Baroja, los Machado, Benavente, Maeztu, Juan Ramón Jiménez, Miró, Pérez de Ayala, Arniches, Ramón Gómez de la Serna; componían música, Falla y Turina; pintaban lienzos, Zuloaga, Solana, Vázquez Díaz y Picasso; los libros y los ensayos de la 'Revista de Occidente' nos traían la palpitación espiritual de Europa; no pocos católicos habían empezado a serlo sin un complejo de inferioridad intelectual o estética que antes parecía inevitable; la más prestigiosa figura del pensamiento secular veía en el catolicismo la posibilidad de 'un instrumento exquisito, rico de todas las gracias y destrezas actuales, apto para poner a España *en forma...*'. Era, en suma, el momento cumbre de ese período que otra vez he llamado 'el Medio-siglo de Oro' de las letras españolas. No hay duda: el mundo de nuestra adolescencia fue cómodo, sugestivo, gratamente vividero" (pág. 668).

[4] Ibíd., pág. 669.

[5] Ibíd., pág. 669.

[6] Ibíd., pág. 670.

[7] J. Marías, *Los españoles*, ed. cit., pág. 229.

[8] C. Seco Serrano, *Historia de España. Época contemporánea*, Instituto Gallach, Barcelona, 1958, pág. 337.

[9] J. Marías, *Los españoles*, ed. cit., pág. 215. Guillermo de Torre puso de manifiesto la agudeza de esa situación en 1941, al escribir: "Desde entonces [el 18 de julio de 1936] y aun después de terminada la guerra, nadie podrá negar que existen dos literaturas españolas. Y cada una de ellas, en posesión no sólo de su órbita, sus valores, sus temas, más también con su determinación espacial: España y América; en suma, la peninsular y la ultramarina" (págs. 164 y sig.). Y añadía: "las letras de un país no se engrandecen con restas sectarias, sino con integraciones ecuánimes, generosas" (pág. 151, n. 1). El tema de la emigración ha sido atendido en trabajos diversos; recientemente y desde un ángulo literario puede verse J. R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España 1939-1961*, Guadarrama, Madrid, 1962; son interesantes los artículos siguientes: Guillermo de Torre, "Hacia una reconquista de la libertad intelectual", en *La Torre*, revista de la Universidad de Puerto Rico, año I, núm. 3, 1953, págs. 107-126; J. L. Aranguren, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1953, y recogido en su libro *Crítica y meditación*, Taurus, Madrid, 1957, págs. 165-216; y también el artículo de J. Marías citado en nota 15.

[10] R. Calvo Serer, *La literatura universal sobre la guerra de España*, Ateneo, Madrid, 1962, pág. 63.

[11] Ibíd., pág. 65.

[12] *Bibliografía Hispánica*, publicada por el Instituto Nacional del Libro Español, Madrid, 1942, año I, núm. 1, pág. 1.

[13] Ibíd., pág. 1.

[14] J. M. Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Laye, Barcelona, 1955, pág. 24.

[15] J. MARÍAS, "España está en Europa", en *El intelectual y su mundo* (en *Obras*, IV, "Revista de Occidente", Madrid, 1959, pág. 557).
[16] A. FONTÁN, *Los católicos en la universidad española actual*, Rialp, Madrid, 1961, pág. 87, n. 12.
[17] R. CALVO SERER, *La configuración del futuro*, Rialp, Madrid, 1953, pág. 237.
[18] Véase la nota 15.
[19] P. LAÍN, *España como problema*, ed. cit., pág. XI.
[20] D. FRANCO, *La preocupación de España en su literatura*, Adán, Madrid, 1944 (nueva edición ampl.: *España como preocupación*, Guadarrama, Madrid, 1960).
[21] A. DEL RÍO - M. J. BERNARDETE, *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931)*, Losada, Buenos Aires, 1946.
[22] De José Ortega y Gasset aparecieron *Ideas y creencias* (1940), *Estudios sobre el amor* (1941), *Teoría de Andalucía* (1942), *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950) y numerosos prólogos de gran importancia (a *Veinte años de caza mayor*, del Conde de Yebes, en 1942; a *Historia de la Filosofía*, de E. Bréhier, en 1942, etc.), todos recogidos, como los volúmenes de obras inéditas, en *Obras completas*, "Revista de Occidente", Madrid, 1946-1947 y 1961-1962. De Eugenio d'Ors, *Epos de los destinos*, Editora Nacional, Madrid, 1943; *El secreto de la filosofía*, Iberia, Barcelona, 1947; *La ciencia de la cultura*, Rialp, Madrid, 1964. De Juan Zaragüeta, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941; *Una introducción moderna a la filosofía escolástica*, Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1946; *Filosofía y Vida*, 3 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950-1954; *Vocabulario filosófico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955.
[23] V. *Catálogo general de publicaciones*, Librería Científica Medinaceli (CSIC), Madrid, 1959, págs. 13-19, con todo lo publicado hasta esa fecha.
[24] V. nota 10.
[25] J. ORTEGA Y GASSET - JULIÁN MARÍAS, *Prospecto del Instituto de Humanidades*, Madrid, 1948. (Texto recogido en J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, VII, ed. cit., pág. 22 y sigs.)
[26] J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, VII y IX, ed. cit.
[27] J. MARÍAS, *El método histórico de las generaciones*, "Revista de Occidente", Madrid, 1949 (incluido en *Obras*, VI, ed. cit.).
[28] D. ALONSO, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Gredos, Madrid, 1950.
[29] J. MARÍAS, *Obras*, IV, ed. cit., pág. 560.
[30] J. GAOS, *En torno a la filosofía mexicana*, 2 vols., Porrúa y Obregón, México, 1952-1953; *Filosofía mexicana de nuestros días*, Imprenta Universitaria, México, 1954.
[31] *Pensamiento*, I, núm. 1, Madrid, 1954, pág. 6.
[32] L. MARTÍNEZ GÓMEZ, *Bibliografía...*, Juan Flors, Barcelona, 1961.
[33] En *Escorial* publicó X. Zubiri "Ciencia y realidad", "Sócrates y la sabiduría griega" y "El acontecer humano: Grecia y la pervivencia del pasado filosófico", estudios recogidos en su libro *Naturaleza, Historia, Dios*. Véanse *Escorial*, núms. 10, 2 y 3, 23, respectivamente.
[34] *Escorial*, I, 1, 1940, pág. 9.
[34] Ibíd., pág. 8.
[35] V. F. PÉREZ-EMBID, "El mito de la Atlántida", en *Atlántida*, 1, 1963, pág. 93. Sobre estas revistas citadas anteriormente pueden verse algunos datos en F. Pérez-Embid, *Revistas culturales de postguerra*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1956 (colección "Temas Españoles", núm. 215).
[36] P. LAÍN, *España como problema*, ed. cit., pág. XI.
[37] R. CALVO SERER, *La configuración del futuro*, ed. cit., pág. 31.
[38] F. DE FIGUEIREDO, *Las dos Españas*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1933.
[39] P. LAÍN, *España como problema*, ed. cit., pág. 646.
[40] Ibíd., pág. 19.
[41] Ibíd., pág. 779.
[42] D. RIDRUEJO, "Conciencia integradora de nuestra generación", en *Revista*, Barcelona, 1953, núm. 50, pág. 1.
[43] Hacemos referencia especialmente a R. Menéndez Pidal, "Los españoles en la historia", prólogo a su *Historia de España*, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1947; A. Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires, 1948, y *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1954 (2.ª edición renovada, 1962); C. Sánchez Albornoz, *España. Un enigma histórico*, 2 vols., Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
[44] J. FERRATER MORA, "España y Europa (veinte años después)", en *Cuadernos*, 67, París, 1962, pág. 29. (Recogido por su autor en *Tres mundos: Cataluña, España, Europa*, E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1964.)
[45] R. CALVO SERER, *España sin problema*, Rialp, Madrid, 1949.
[46] Ibíd., pág. 101.
[47] V. MARRERO, *La guerra española y el trust de cerebros*, Punta Europa, Madrid, 1961, pág. 497.

[48] R. Calvo Serer, *España sin problema,* ed. cit., pág. 153.
[49] V. Marrero, *La guerra española...,* ed. cit., pág. 348.
[50] Ibíd., pág. 378.
[51] R. Calvo Serer, "La significación cultural de Menéndez Pelayo y la 'historia de su fama' ", en *Arbor,* 72, Madrid, 1951, pág. 315.
[52] J. Vigón, "Ante un centenario próximo", en F. Pérez Embid y otros, *Estudios sobre Menéndez Pelayo,* Editora Nacional, Madrid, 1956, pág. 469.
[53] R. Calvo Serer, *La configuración del futuro,* ed. cit., págs. 33-34.
[54] P. Laín, *España como problema,* ed. cit., pág. XIX.
[55] Ibíd., pág. XIX.
[56] J. Marías, *Los españoles,* ed. cit., pág. 121-122.
[57] G. Marañón, *Ensayos liberales,* Espasa-Calpe argentina, Buenos Aires, 1946, pág. 9.
[58] L. Araquistáin, *El pensamiento español contemporáneo,* Losada, Buenos Aires, 1962, pág. 96.
[59] Ibíd., pág. 15.
[60] Los libros mencionados por Araquistáin son éstos: M. García Morente, *Ideas para una filosofía de la historia de España,* Madrid, 1943; M. García Morente-Juan Zaragüeta, *Fundamentos de filosofía,* Madrid, 1947; M. Solana, *Historia de la filosofía española (siglo XVI),* 3 vols., Madrid, 1940-1941; T. y J. Carreras Artau, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV,* 2 vols., Madrid, 1939-1943; J. A. Maravall, *Teoría española del Estado en el siglo XVII,* Madrid, 1944. (V. L. Araquistáin, *op. cit.,* págs. 93-94.)
[61] R. Calvo Serer, *La configuración del futuro,* ed. cit., pág. 237.
[62] P. Canto, *El caso Ortega y Gasset,* Leviatán, Buenos Aires, 1958, págs. 117 y 71, respectivamente.
[63] J. Marías, *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual,* "Revista de Occidente" argentina, Buenos Aires, 1950.
[64] "Un libro sobre Ortega", en *Religión y Cultura,* III, 10, Madrid, 1958, págs. 321-325.
[65] G. Fernández de la Mora, *Ortega y el 98,* Rialp, Madrid, 1961; véase su exposición de la metafísica de Ortega, págs. 223 y sigs.
[66] J. Marías, *Historia de la filosofía,* en *Obras,* I, ed. cit., págs. 429 a 449; *La Escuela de Madrid,* en *Obras,* V, ed. cit., y *Ortega. I. Circunstancia y vocación,* "Revista de Occidente", Madrid, 1960.
[67] J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote,* Comentario por Julián Marías, Universidad de Puerto Rico, "Revista de Occidente", Madrid, 1957.
[68] R. J. Sender, *Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana. Ensayos críticos,* Ediciones De Andrea, México, 1955, pág. 15.
[69] M. Oromí, *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno,* Espasa-Calpe, Madrid, 1943, pág. 217.
[70] Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio de Pildáin y Zapiáin, obispo de Canarias, *Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías,* Carta pastoral de 19 de septiembre de 1953.
[71] X. Zubiri, *Ensayo de una teoría fenomenológica del juicio* (tesis doctoral), Madrid, 1923; *Naturaleza, Historia, Dios,* Editora Nacional, Madrid, 1944; *Sobre la esencia,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1962; *Cinco lecciones de filosofía,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1963.
[72] J. Marías, "La situación intelectual de Xavier Zubiri", en *Obras,* V, ed. cit., pág. 475.
[73] X. Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios,* ed. cit., pág. 11.
[74] Ibíd., pág. 12.
[75] Ibíd., pág. 26.
[76] Ibíd., pág. 27.
[77] Ibíd., págs. 43-43.
[78] Ibíd., pág. 448.
[79] Ibíd., pág. 428.
[80] Ibíd., pág. 448.
[81] Ibíd., pág. 436.
[82] Ibíd., pág. 437.
[83] Ibíb., págs. 423-467.
[84] Ibíd., pág. 405.
[85] Ibíd., págs. 409-410.
[86] Ibíd., pág. 40.
[87] Ibíd., pág. 40.
[88] Ibíd., pág. 89.
[89] Ibíd., pág. 336.
[90] Ibíd., pág. 375.
[91] Ibíd., pág. 376.
[92] Id., *Sobre la esencia,* ed. cit., pág. 3.
[93] Ibíd., pág. 5.
[94] Ibíd., pág. 7.

[96] X. Zubiri, *Sobre la esencia*, ed. cit.
[96] Ibíd., pág. 372.
[97] Ibíd., pág. 73.
[98] Ibíd., pág. 137.
[99] Ibíd., pág. 87.
[100] Ibíd., pág. 147.
[101] Ibíd., pág. 394.
[102] Ibíd., pág. 414.
[103] Ibíd., pág. 394.
[104] Ibíd., pág. 485.
[105] Ibíd., pág. 298.
[106] Ibíd., pág. 356.
[107] Ibíd., pág. 426.
[108] Ibíd., pág. 427.
[109] Ibíd., pág. 436.
[110] Ibíd. pág. 498.
[111] Ibíd., pág. 210.
[112] Véase nota 89.
[113] P. Laín, "Xavier Zubiri en el pensamiento español", en *España como problema*, ed. cit., pág. 755. Antes publicado en J. L. L. Aranguren y otros, *Homenaje a Xavier Zubiri*, Alcalá, Madrid, 1953.
[114] X. Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios*, ed. cit., pág. 301.
[115] J. Gaos, *La crítica del psicologismo en Husserl* (tesis doctoral), Zaragoza, 1933; *La filosofía de Maimónides*, La Casa de España en México, México, 1940; *El pensamiento hispanoamericano*, Colegio de México, México, 1944; *Pensamiento de lengua española*, Stylo, México, 1945; *Dos exclusivas del hombre. La mano y el tiempo*, Universidad de Nuevo León, México, 1945; *Filosofía de la filosofía e historia de la filosofía*, México, 1947; *Introducción a "El Ser y el Tiempo", de Martin Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951; *En torno a la Filosofía Mexicana*, 2 vols., Porrua y Obregón, México, 1952-1953; *Filosofía mexicana de nuestros días*. Imprenta Universitaria de México, 1954; *Sobre Ortega y Gasset*, Stylo, México, 1957; *Confesiones profesionales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958; *12 %*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1962; *Discurso de filosofía*, Universidad Veracruzana, México, 1959; *Orígenes de la filosofía y de su historia*, Universidad Veracruzana, México, 1960; *De la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
[116] J. Gaos, *Confesiones profesionales*, ed. cit., pág. 9.
[117] Ibíd., pág. 43.
[118] Ibíd., pág. 120.
[119] J. Gaos, *12 %*, ed. cit., pág. 11.
[120] J. Gaos, *Confesiones...*, ed. cit., pág. 164.
[121] J. Gaos, *Dos exclusivas del hombre...*, ed. cit., pág. 16.
[122] Ibídem.
[123] J. D. García-Bacca, *Ensayo sobre la Estructura Lógica-Genética de las ciencias físicas* (tesis doctoral), Barcelona, 1935; *Introducción a la lógica moderna*, Labor, Barcelona, 1936; *Invitación a filosofar*, 2 vols., La Casa de España en México, México, 1940-1942; *Filosofía de las ciencias. Teoría de la Relatividad*, Séneca, México, 1941; *Sobre la estética griega*, Imprenta Universitaria, México, 1943; *Tipos históricos del filosofar físico, desde Hesíodo hasta Kant*, Universidad de Tucumán, 1940; *Filosofía en metáforas y en parábolas*, México, 1944; *Introducción general a las Enéadas*, Losada, Buenos Aires, 1945; *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, 2 vols., Imprenta Nacional, Caracas, 1947; *Las ideas de ser y de estar, de posibilidad y realidad en la idea del hombre según la filosofía actual*, Laye, Barcelona, 1955; *Antropología filosófica contemporánea*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1957; *Metafísica natural estabilizada y problemática metafísica espontánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
[124] J. Marías, *Obras*, 6 vols., "Revista de Occidente", Madrid, 1958-1961 (Contienen: I. *Historia de la filosofía*, 1941; II, *Introducción a la filosofía*, 1947, *Idea de la metafísica*, 1954, y *Biografía de la filosofía*, 1954; III, *Aquí y ahora*, 1954, *Ensayos de Convivencia*, 1955, y *Los Estados Unidos en escorzo*, 1956; IV, *San Anselmo y el insensato*, 1944, *La filosofía del P. Gratry*, 1941, *Ensayos de teoría*, 1954, y *El intelectual y su mundo*, 1956; V, *Miguel de Unamuno*, 1943, *La Escuela de Madrid*, 1959, *La imagen de la vida humana*, 1956; VI, *El método histórico de las generaciones*, 1949, *La estructura social*, 1955, *El oficio del pensamiento*, 1958). Además, *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual*, "Revista de Occidente" argentina, Buenos Aires, 1950; *El lugar del peligro*, Taurus, Madrid, 1958; *Ortega. I. Circunstancia y vocación*, "Revista de Occidente", Madrid, 1960; *Los españoles*, "Revista de Occidente", Madrid, 1962; *Imagen de la India*, "Revista de Occidente", Madrid, 1961; *La España posible en tiempo de Carlos III*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1963; *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*, E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1964.
[125] El epílogo de Ortega se ha publicado con el título de *Origen y epílogo de la filosofía*.

Véase J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas,* IX, "Revista de Occidente", Madrid, 1962. "Nota preliminar" a dicho libro, págs. 347-348.

[126] J. MARÍAS, *Obras,* IV, pág. 553.

[127] Ibíd., pág. 552.

[128] Id., *Obras,* III, pág. 87.

[129] Id., *Obras,* II, pág. 81.

[130] Id., *Obras,* II, pág. 339.

[131] Id., *Obras,* II, pág. 401.

[132] Id., *Obras,* II, pág. 121.

[133] Id., *Obras,* II, pág. 282.

[134] Id., *Obras,* II, págs. 398-399.

[135] Id., *Obras,* VI, pág. 520.

[136] Id., *Los españoles,* ed. cit., pág. 122.

[137] Ibíd., pág. 9.

[138] J. L. LÓPEZ ARANGUREN: *La filosofía de Eugenio D'Ors,* EPESA, Madrid, 1945; *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia,* "Revista de Occidente", Madrid, 1952; *El protestantismo y la moral,* Sapientia, Madrid, 1954; *Catolicismo día tras día,* Noguer, Barcelona, 1955; *Crítica y meditación,* Taurus, Madrid, 1957; *Ética,* "Revista de Occidente", Madrid, 1958; *La ética de Ortega,* Taurus, Madrid, 1958; *La juventud europea y otros ensayos,* Seix y Barral, Barcelona, 1961; *Implicaciones de la filosofía en la vida contemporánea,* Taurus, Madrid, 1963; *Ética y política,* Guadarrama, Madrid, 1963; *El futuro de la Universidad,* Taurus, Madrid, 1963.

[139] J. L. L. ARANGUREN, *Catolicismo y protestantismo...,* ed. cit., pág. 7.

[140] Id., *Crítica y meditación,* ed. cit., pág. 179, n. 18.

[141] Id., *Catolicismo y protestantismo...,* ed. cit., pág. 15.

[142] Ibíd., pág. 211.

[143] Ibíd., pág. 211.

[144] Ibíd., pág. 214.

[145] Ibíd., pág. 215.

[146] Ibíd., pág. 237.

[147] Ibíd., pág. 221.

[148] Id., *El protestantismo y la moral,* ed. cit., pág. 260.

[149] Id., *Ética,* ed. cit., pág. 10.

[150] Ibíd., pág. 174.

[151] Ibíd., pág. 175.

[152] Ibíd., pág. 292.

[153] Ibíd., pág. 398.

[154] Ibíd., pág. 49.

[155] Ibíd., pág. 168.

[156] Id., *Ética y política,* ed. cit., págs. 26-27.

[157] Ibíd., pág. 75.

[158] Ibíd., pág. 75.

[159] Ibíd., págs. 262-263.

[160] Ibíd., pág. 261.

[161] Ibíd., pág. 259.

[162] Ibíd., pág. 304.

[163] Id., *Juventud europea...,* ed. cit., pág. 18.

[164] Id., *Ética,* ed. cit., pág. 11.

[165] Ibíd., pág. 119.

[166] J. FERRATER MORA: *Diccionario de filosofía,* Sudamericana, 4.ª ed., Buenos Aires, 1958; *Cóctel de verdad,* Pen Colección, Madrid, 1935; *España y Europa,* Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1942; *Unamuno. Bosquejo de una filosofía* (1.ª ed., 1944), 2.ª ed. reformada, Sudamericana, Buenos Aires, 1957; *Cuatro visiones de la historia universal,* Losada, Buenos Aires, 1945; *Las formas de la vida catalana,* Ediciones de la Agrupació Patriòtica Catalana, Santiago de Chile, 1944; *Variaciones sobre el espíritu,* Sudamericana, Buenos Aires, 1945; *Cuestiones españolas,* El Colegio de México, México, 1946; *La ironía, la muerte y la admiración,* Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1946; *El sentido de la muerte,* Sudamericana, Buenos Aires, 1947; *El hombre en la encrucijada,* Sudamericana, Buenos Aires, 1952; *Cuestiones disputadas,* "Revista de Occidente", Madrid, 1955; *Qué es la lógica, Columba,* Buenos Aires, 1957; *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía,* Seix y Barral, Barcelona, 1958; *La filosofía en el mundo de hoy,* "Revista de Occidente", Madrid, 1959; *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista,* Aguilar, Madrid, 1962; *Tres mundos: Cataluña, España, Europa,* E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1964; *Lógica matemática,* Fondo de Cultura Económica, México, 1955 (en colaboración con Hugues Leblanc).

[167] J. MARÍAS, "Ferrater y su Diccionario", en *Insula,* Madrid, 1959, n. 148, pág. 3.

[168] J. L. L. ARANGUREN, "En torno a Ferrater Mora y la nueva edición de su Diccionario", en *Insula,* Madrid, 1959, n. 148, pág. 3.

[169] J. Ferrater Mora, *Cuestiones disputadas*, ed. cit., pág. 17.
[170] Id., *Qué es la lógica*, ed. cit., pág. 15.
[171] Ibíd., pág. 10.
[172] Id., *El ser y la muerte...*, ed. cit., pág. 22.
[173] Ibíd., pág. 10.
[174] Id., *La filosofía en el mundo de hoy*, ed. cit., pág. 50.
[175] Ibídem.
[176] Id., *El ser y la muerte*, ed. cit., pág. 18.
[177] Ibíd., pág. 82.
[178] Ibíd., pág. 20.
[179] Ibíd., pág. 20.
[180] Ibíd., pág. 75.
[181] Ibíd., pág. 76.
[182] Ibíd., pág. 97.
[183] E. Nicol: *Psicología de las situaciones vitales*, El Colegio de México, México, 1941; *La idea del hombre*, Stylo, México, 1946; *Historicismo y existencialismo: La temporalidad del ser y de la razón*, El Colegio de México, México, 1950; *La vocación humana*, El Colegio de México, México, 1953; *La metafísica de la expresión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957; *El problema de la filosofía hispánica*, Tecnos, Madrid, 1961.
[184] Id., *Historicismo...*, ed. cit., pág. 15.
[185] Ibíd., pág. 367.
[186] Ibíd., pág. 367.
[187] Id., *La vocación...*, ed. cit., pág. 345.
[188] Ibíd., pág. 14.
[189] Id., *La metafísica...*, ed. cit., pág. 209.
[190] M. Granell: *Cartas filosóficas a una mujer*, "Revista de Occidente", Madrid, 1946; *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949; Lógica, "Revista de Occidente", Madrid, 1949; *El humanismo como responsabilidad*, Taurus, Madrid, 1959; *Ortega y su filosofía*, "Revista de Occidente", Madrid, 1960.
[191] Id., *El humanismo...*, pág. 68.
[192] Ibíd., pág. 83.
[193] Id., *Ortega...*, ed. cit., pág. 91.
[194] Ibíd., pág. 91.
[195] Id., *Lógica*, ed. cit., pág. 436.
[196] M. Zambrano: *Hacia un saber sobre el alma*, Losada, Buenos Aires, 1950; *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955; *Pensamiento y poesía en la vida española*, La Casa de España en México, México, 1939; *Filosofía y poesía*, El Colegio de México, México, 1939; *El pensamiento vivo de Séneca*, Losada, Buenos Aires, 1944; *La agonía de Europa*, Sudamericana, Buenos Aires, 1945; *La España de Galdós*, Taurus, Madrid, 1959.
[197] Id., *El hombre y lo divino*, pág. 217.
[198] Ibíd., pág. 217.
[199] Ibíd., pág. 218.
[200] P. Garagorri: *Ortega, una reforma de la filosofía*, "Revista de Occidente", Madrid, 1958; *La paradoja del filósofo*, "Revista de Occidente", Madrid, 1959.
[201] Id., *La paradoja...*, ed. cit., pág. 45.
[202] Ibíd., pág. 55.
[203] Ibíd., págs. 51-60.
[204] A. Rodríguez Huéscar: *Vida con una diosa* (novela), Ediciones Puerta del Sol, Madrid, 1954; *Del amor platónico a la libertad*, Ediciones Puerta del Sol, Madrid, 1957; *Con Ortega y otros escritos*, Taurus, Madrid, 1964.
[205] P. Laín Entralgo: *Los valores morales del nacionalsindicalismo*, Madrid, 1941; *Medicina e Historia*, Escorial, Madrid, 1941; *Estudios de historia de la medicina y antropología médica*, Editora Nacional, Madrid, 1943; *Sobre la cultura española*, Editora Nacional, Madrid, 1943; *Menéndez Pelayo, historia de sus problemas intelectuales*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944; *Las generaciones en la Historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945; *La generación del 98*, Madrid, 1945; *La antropología en la obra de fray Luis de Granada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946; *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, EPESA, Madrid, 1948; *Dos biólogos: Claudio Bernard y Ramón y Cajal*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949; *La historia clínica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950; *Introducción histórica al estudio de la Patología psicosomática*, Paz Montalvo, Madrid, 1950; *La universidad, el intelectual, Europa*, Cultura Hispánica, Madrid, 1950; *Palabras menores*, Barna, Barcelona, 1952; *Historia de la Medicina, Medicina moderna y contemporánea*, Editorial Científico Médica, Barcelona, 1954; *Mysterium doloris. Hacia una teología cristiana de la enfermedad*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1955; *Las cuerdas de la lira. Reflexiones sobre la diversidad de España*, 1955; *La aventura de leer*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956; *España como problema*, Aguilar, Madrid, 1956; *La espera y la esperanza*, "Revista de Occidente", Madrid, 1957; *Mis páginas preferidas*, Gredos,

Madrid, 1958; *La empresa de ser hombre,* Taurus, Madrid, 1958; *La curación por la palabra en la antigüedad clásica,* "Revista de Occidente", Madrid, 1958; *El médico en la historia,* Taurus, Madrid, 1958; *Ejercicios de comprensión,* Taurus, Madrid, 1959; *Ocio y trabajo,* "Revista de Occidente", Madrid, 1960; *Teoría y realidad del Otro,* "Revista de Occidente", Madrid, 1961; *Marañón y el enfermo,* "Revista de Occidente", Madrid, 1962; *Panorama de la ciencia moderna,* Guadarra, Madrid, 1963 (en colaboración con J. M. López Piñero).

[206] Id., *Mis páginas preferidas,* ed. cit., pág. 7.

[207] Id., *Medicina e Historia,* ed. cit., pág. 40.

[208] Ibíd., pág. 10 y sig.

[209] Ibíd., pág. 39.

[210] Id., *Introducción histórica...,* ed. cit., pág. 138.

[211] Ibíd., pág. 140.

[212] Id., *La curación por la palabra...,* y *Mysterium doloris...,* eds. cits.

[213] Id., *Medicina e Historia,* ed. cit., pág. 45; cfr. "Enfermedad y biografía" en *La empresa de ser hombre,* ed. cit., págs. 229-262.

[214] Id., *Medicina e Historia,* ed. cit., pág. 25.

[215] Id., *La espera...,* ed. cit., pág. 543.

[216] Ibíd., pág. 518.

[217] Ibíd., págs. 457-458.

[218] Ibíd., pág. 543, n. 38.

[219] Ibíd., pág. 543.

[220] Ibíd., pág. 543.

[221] Ibíd., pág. 497.

[222] Ibíd., pág. 489.

[223] Ibíd., pág. 512.

[224] Ibíd., pág. 544.

[225] Ibíd., pág. 518.

[226] Ibíd., pág. 510.

[227] Ibíd., pág. 555.

[228] Ibíd., pág. 570.

[229] Ibíd., págs. 459-460.

[230] Id., *Medicina e Historia,* ed. cit., pág. 163.

[231] Id., *Teoría y realidad del Otro...,* II, ed. cit., pág. 59.

[232] Ibíd., pág. 224.

[233] Ibíd., pág. 234 y sigs.

[234] Ibíd., pág. 262.

[235] Ibíd., pág. 337.

[236] Ibíd., pág. 31.

[237] Id., *Introducción histórica...,* ed. cit., pág. 144.

[238] Id., *Ejercicios de comprensión,* ed. cit., pág. 168.

[239] Ibíd., pág. 15.

[240] Ibíd., pág. 15.

[241] Id., *Teoría y realidad del Otro,* II, ed. cit., pág. 31.

[242] Id., *La espera...,* ed. cit., pág. 554.

[243] R. Ceñal, "La filosofía española contemporánea", en *Actas del I Congreso Nacional de Filosofía,* I, Mendoza, Argentina, 1950, págs. 420-421.

[244] L. Martínez Gómez, "Bosquejo de la historia de la filosofía española", en J. Hirschberger, *Historia de la Filosofía,* 2 vols., Herder, Barcelona, 1954, 1956; texto en II, pág. 474.

[245] A. Guy, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui. Epoques et auteurs,* Privat, Toulouse, 1956, pág. 385. Dice: "C'est du reste, en fonction de la scolastique que sont établis présentement les programmes de philosophie de l'Enseignement Secondaire espagnol".

[246] A. González Álvarez: *El tema de Dios en la filosofía existencial,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945; *Historia de la filosofía en cuadros esquemáticos,* E.P.E.S.A., Madrid, s. a.; *Teología natural,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949; *Introducción a la Metafísica,* Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951; *Filosofía de la educación,* Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1952; *Introducción a la filosofía,* E.P.E.S.A., Madrid, 1953; *Manual de historia de la filosofía,* Gredos, Madrid, 1957; *Tratado de metafísica. Ontología,* Gredos, Madrid, 1961; *Tratado de metafísica. Teología natural,* Gredos, Madrid, 1963.

[247] Id., *Ontología,* ed. cit., pág. 203.

[248] Id., *Historia de la filosofía en cuadros esquemáticos,* ed. cit., pág. 43.

[249] Id., *Ontología,* pág. 203.

[250] Id., *Introducción a la metafísica,* ed. cit., pág. 7.

[251] A. Millán Puelles: *El problema del ente ideal. Un examen a través de Husserl y Hartmann,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947; *Ontología de la existencia histórica,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951; *Fundamentos de filosofía,* 2 vols., Rialp, Madrid, 1955; *La claridad en filosofía y otros estudios,* Rialp,

Madrid, 1958; *La síntesis humana de naturaleza y libertad*, Ateneo, Madrid, 1961; *La formación de la personalidad humana*, Rialp, Madrid, 1963.

[252] Id., *El problema...*, ed. cit., pág. 153.

[253] Ibíd., pág. 171.

[254] Ibíd., pág. 188.

[255] Id., *Ontología...*, ed. cit., pág. 178 y sigs.

[256] Ibíd., pág. 182.

[257] Ibíd., pág. 183.

[258] A. Millán Puelles, *La función social de los saberes liberales*, Discurso... y contestación de... L. E. Palacios, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1961, pág. 42.

[259] L. E. Palacios: *La prudencia política*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945; *El mito de la nueva Cristiandad*, Rialp, Madrid, 1951; *Ideología pura y fenomenología pura (De Balmes a Husserl)*, Ateneo, Madrid, 1952; *Don Quijote y la Vida es Sueño*, Rialp, Madrid, 1961; *Filosofía del saber*, Gredos, Madrid, 1962.

[260] Id., *El mito...*, ed. cit., pág. 21.

[261] Ibíd., pág. 20.

[262] Ibíd., pág. 146.

[263] Id., *Filosofía del saber*, ed. cit., pág. 23.

[264] Ibíd., pág. 42.

[265] Ibíd., pág. 44.

[266] Ibíd., pág. 44.

[267] Ibíd., pág. 51.

[268] J. Bofill Bofill, *La escala de los seres o el dinamismo de la perfección*, Ariel, Barcelona, 1950.

[269] J. Todolí, O. P.: *El bien común*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951; *Filosofía del trabajo*, Instituto Social León XIII, Madrid, 1954; *Filosofía de la religión*, Gredos, Madrid, 1955.

[270] A. Muñoz Alonso: *La trascendencia de Dios en la filosofía griega*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1947; *Fundamentos de filosofía*, Murcia, 1947; *Andamios para las ideas*, Aula, Murcia, 1952; *Valores filosóficos del catolicismo*, Juan Flors, Barcelona, 1954; *El proceso intelectual de San Agustín*, Ateneo, Madrid, 1955; *Persona humana y sociedad*, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1955; *El bien común de los españoles*, Euramérica, Madrid, 1956; *Las ideas filosóficas de Menéndez Pelayo*, Rialp, Madrid, 1956; *La cloaca de la historia*, Euramérica, Madrid, 1957; *Meditaciones sobre Europa*, Ediciones Europa, Madrid, 1963.

[271] Id., *Las ideas... de Menéndez Pelayo*, ed. cit., pág. 34.

[272] Ibíd., pág. 36. n. 8.

[273] Id., *Persona humana...*, ed. cit., pág. 19, n. 1.

[274] Ibíd., pág. 19.

[275] Id., *Andamios...*, pág. 177.

[276] Ibíd., pág. 178.

[277] Id., *Valores filosóficos...*, ed. cit., pág. 53.

[278] Ibíd., pág. 60.

[279] Id., *Andamios...*, pág. 102.

[280] J. M. Rubert Candau: *El conocimiento de Dios en la filosofía de Guillermo Rubió. Una aportación a la filosofía española medieval*, s. l. ni a.; *Diccionario manual de filosofía*, Editorial Bibliográfica Española, Madrid, 1946; *¿Qué es filosofía?*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947; *Ser y vida. Análisis fenomenológico de los problemas básicos de la filosofía*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950; *La filosofía del siglo XIV a través de Guillermo Rubio*, "Verdad y Vida", Madrid, 1952; *Fundamento constitutivo de la moral. El sentir y el querer en sus elementos básicos fenomenológicos*, "Verdad y Vida", Madrid, 1956; *El sentido último de la vida*, Gredos, Madrid, 1958; *Fenomenología de la acción del hombre*, Cisneros, Madrid, 1961.

[281] Id., *Ser y vida...*, pág. 387.

[282] Id., *El sentido último...*, pág. 9.

[283] Ibíd., pág. 127.

[284] Ibíd., pág. 235.

[285] C. París: *Física y filosofía. El problema de la relación entre la ciencia física y la filosofía de la naturaleza*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952; *Ciencia, conocimiento, ser*, Universidad de Santiago, Barcelona, 1957; *Mundo técnico y existencia auténtica*, Guadarrama, Madrid, 1959.

[286] Id., *Ciencia...*, pág. 20.

[287] Ibíd., pág. 200 y sigs.

[288] Id., *Ciencia...*, pág. 95.

[289] Id., *Física...*, pág. 24.

[290] Id., *Ciencia...*, pág. 95.

[291] R. SAUMELLS: *La dialéctica del espacio,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952; *La caída de los graves en Galileo,* Ateneo, Madrid, 1954; *La ciencia y el ideal metódico,* Rialp, Madrid, 1958; *Fundamentos de matemáticas y de física,* Rialp, Madrid, 1961.
[292] Id., *La ciencia...,* pág. 52.
[293] Id., *La caída...,* pág. 26 y sigs.
[294] Id., *La ciencia...,* pág. 216.
[295] Ibíd., pág. 216.
[296] Ibíd., pág. 217.
[297] F. AYALA: *Oppenheimer,* Fondo de Cultura Económica, México, 1942; *Histrionismo y representación,* Sudamericana, Buenos Aires, 1944; *Sistema de sociología,* 3 vols., Losada, Buenos Aires, 1944 (reed., *Tratado de Sociología,* Aguilar, Madrid, 1959); *Razón del mundo. Un examen de conciencia intelectual,* Losada, Buenos Aires, 1944 (2.ª ed. Jalapa, Universidad Veracruzana, 1962); *El escritor en la sociedad de masas,* Sur, Buenos Aires, 1958; *La crisis actual de la enseñanza,* Nova, Buenos Aires, 1958; *Tecnología y libertad,* Taurus, Madrid, 1959; *Introducción a las ciencias sociales,* Aguilar, Madrid, 1952; *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo),* Taurus, Madrid, 1960; *De este mundo y el otro,* E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1963; *El problema del liberalismo,* 2.ª ed. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1963.
[298] Id., *Sistema...,* II, pág. XVIII.
[299] Ibíd., II, pág. 51.
[300] Ibíd., II, pág. 84.
[301] Ibíd., II, pág. 120.
[302] L. RECASENS SICHES: *Weise,* Fondo de Cultura Económica, México, 1943; *Lecciones de sociología,* Porrúa, México, 1948; *Tratado general de sociología,* Porrúa, México, 1956; *Tratado general de filosofía del derecho,* Porrúa, México, 1959 (contiene bibliografía completa de su autor).
[303] Id., *Lecciones...,* pág. XXX.
[304] Ibíd., pág. 303.
[305] J. MEDINA ECHEVARRÍA: *Sociología: Teoría y técnica,* Fondo de Cultura Económica, México, 2.ª ed. 1946; *Presentaciones y planteos. Papeles de sociología,* Universidad Nacional, México, 1953.
[306] Id., *Sociología,* pág. 30.
[307] Ibíd., pág. 61.
[308] Ibíd., pág. 57.
[309] Ibíd., pág. 111.
[310] Ibíd., pág. 32.
[311] E. GÓMEZ ARBOLEYA, *Sociología en España,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1958, págs. 29-30.
[312] J. A. MARAVALL: *La teoría española del Estado en el siglo XVII,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944; *Los fundamentos del derecho y del Estado,* "Revista de Derecho Privado", Madrid, 1947; *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII,* Universidad de Granada, 1947; *El pensamiento político de Fernando el Católico,* Publicaciones de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1952; *El concepto de España en la Edad Media,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954; *La historia y el presente,* Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1955; *Teoría del saber histórico,* "Revista de Occidente", Madrid, 1958; *Ortega en nuestra situación,* Taurus, Madrid, 1959; *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960; *Menéndez Pidal y la historia del pensamiento,* Arion, Madrid, 1960; *Velázquez y el espíritu de la modernidad,* Guadarrama, Madrid, 1960; *El mundo social de "La Celestina",* Gredos, Madrid, 1964.
[313] Id., *La teoría española...,* pág. 10.
[314] Ibíd., pág. 9.
[315] Id., *Los fundamentos...,* pág. 216.
[316] Ibíd., pág. 217.
[317] Id., *Teoría del saber histórico,* pág. 154.
[318] L. DÍEZ DEL CORRAL: *El liberalismo doctrinario,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954; *El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo,* "Revista de Occidente", Madrid, 1954; *Ensayos sobre arte y sociedad,* "Revista de Occidente", Madrid, 1955; *La función del mito clásico en la literatura contemporánea,* Gredos, Madrid, 1956; *De historia y política,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1956; *Del nuevo al viejo mundo,* "Revista de Occidente", Madrid, 1963.
[319] Id., *De historia...,* pág. 181.
[320] Id., *El rapto...,* pág. 61.
[321] Ibíd., pág. 88.
[322] S. LISSARRAGUE: *Poder político y sociedad,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944; *La teoría del poder en Francisco de Vitoria,* Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1947.

[823] M. García Pelayo: *El Imperio británico*, "Revista de Occidente", Madrid, 1945; *El reino de Dios, arquetipo político*, "Revista de Occidente", Madrid, 1959; *Mitos y símbolos políticos*, Taurus, Madrid, 1964.

[824] J. Conde: *Contribución a la doctrina del caudillaje*, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1942; *Teoría y sistema de las formas políticas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944; *Representación política y régimen español*, Ediciones de la Subsecretaría de Educación Popular, Madrid, 1945; *El hombre, animal político*, Madrid, 1957.

[825] Id., *Teoría...*, pág. 78.

[826] Ibíd., pág. 206.

[827] Id., *Contribución...*, pág. 36.

[828] Ibíd., págs. 43-46.

[829] E. Gómez Arboleya: *Francisco Suárez, S. I.*, Universidad de Granada, Granada, 1946; *Historia de la estructura y del pensamiento social. I. Hasta finales del siglo XVIII*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957; *Sociología en España*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1958.

[830] Id. *Historia...*, pág. x.

[831] E. Tierno Galván: *Sociología y situación*, Aula, Murcia, 1955; *Introducción a la sociología*, Tecnos, Madrid, 1960; *Desde el espectáculo a la trivialización*, Taurus, Madrid, 1961; *La realidad como resultado*, separata del *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, s. a., págs. 99-185; *Costa y el regeneracionismo*, Barna, Barcelona, 1961; *Anatomía de la conspiración*, Taurus, Madrid, 1962; *Tradición y modernismo*, Tecnos, Madrid, 1962; *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna. Desde el fin de la Edad Media hasta la actualidad*, Tecnos, Madrid, 1964.

[832] Id., *La realidad...*, ed. cit., pág. 163.

[833] Ibíd., pág. 101.

[834] Ibíd., pág. 100.

[835] Ibíd., pág. 162.

[836] Ibíd., pág. 160.

[837] Ibíd., pág. 159.

[838] J. I. Alcorta: *La teoría de los modos en Suárez*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949; *Estudios de metafísica*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1954; *El existencialismo en su aspecto ético*, Bosch, Barcelona, 1955; *Introducción a la sociología*, Bosch, Barcelona, 1957; *Sociología*, Bosch, Barcelona, 1959.

[839] Id., *Sociología*, pág. 8; características señaladas en pág. 258 y sigs.

[840] Ibíd., pág. 258.

[841] A. Perpiñá: *Sociología general*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956; *Teoría de la realidad social*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949 y 1950; *Métodos y criterios de la sociología contemporánea*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.

[842] Id., *Sociología...*, pág. 124.

[843] J. M. Sánchez de Muniain: *Estética del paisaje natural*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945; *Libertad, felicidad, humanismo. Investigación acerca de las notas del vivir estético*, s. l., 1955.

[844] Id., *Libertad...*, pág. 45.

[845] Ibíd., pág. 9.

[846] Id., *Estética...*, pág. 205.

[847] Ibíd., pág. 118 y sigs.

[848] J. M. Valverde: *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952; *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1955; *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, Seix y Barral, Barcelona, 1959.

[849] G. Díaz Plaja: *El engaño a los ojos*, "Destino", Barcelona, 1943; *Poesía y realidad*, "Revista de Occidente", Madrid, 1952; *El reverso de la belleza*, Barna, Barcelona, 1955; *Registro de horizontes*, "Destino", Barcelona, 1956.

[850] D. Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942; *Ensayos sobre poesía española*, "Revista de Occidente", Madrid, 1944; *Vida y obra de Medrano*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948, 1958; *La lengua poética de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950; *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950; *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952; *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955; *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Gredos, Madrid, 1956; *De los Siglos oscuros al Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1958; *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Gredos, Madrid, 1962; *Góngora y el "Polifemo"*, Gredos, Madrid, 1960; *Cuatro poetas españoles. Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1961; *Dos españoles del Siglo de Oro. Un poeta madrileñista (...) El Fabio de la "Epístola Moral" (...)*, Gredos, Madrid, 1960; *Primavera temprana de la literatura europea*, Guadarrama, Madrid, 1961; *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1951 (en colaboración con C. Bousoño); *La primitiva épica fran-*

cesa a la luz de una Nota Emilianense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

[351] Id., *Poesía española...*, pág. 27.

[352] Ibíd., pág. 23.

[353] Ibíd., pág. 28; cfr. prólogo a C. Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, "Insula", Madrid, 1950.

[354] Ibíd., pág. 13.

[355] C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1952; *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1951 (en colaboración con D. Alonso); *La poesía de Vicente Aleixandre*, "Insula", Madrid, 1950.

[356] Id., *Teoría...*, pág. 51.

[357] E. Frutos Cortés: *Calderón de la Barca*, Labor, Barcelona, 1949; *El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre (crítica)*, Proel, Santander, 1949; *Creación filosófica y creación poética*, Juan Flors, Barcelona, 1958.

[358] Id., *Creación...*, pág. 1.

[359] Ibíd., pág. 86.

[360] Ibíd., 149.

[361] E. Lafuente Ferrari: *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935; *El virrey Iturrigaray y los orígenes de la independencia de Méjico*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941; *Velázquez*, Ediciones Selectas, Barcelona, 1944; *Goya. El Dos de Mayo y los Fusilamientos*, Juventud, Barcelona, 1946; *Acuarelistas de España y Portugal*, Cuadernos de Relaciones Culturales, Madrid, 1947; *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Sociedad española de Amigos del Arte, Madrid, 1947; *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Dossat, Madrid, 1948; *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Editora Internacional, San Sebastián, 1950; *La fundamentación de los problemas de la historia del arte*, Tecnos, Madrid, 1951; *El libro de Santillana*, Diputación Provincial, Santander, 1955; *Breve historia de la pintura española*, 4.ª ed., Dossat, Madrid, 1955; *Arte de hoy*, Cantalapiedra, Torrelavega, 1955; *De Trajano a Picasso*, Noguer, Barcelona, 1962.

En el texto hacemos referencia a su artículo "Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega", en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, núm. 15-16, 1956, págs. 167-248.

[362] Id., *Antecedentes...*, pág. 17.

[363] Id., *De Trajano...*, pág. 13.

[364] J. Camón Aznar: *El arte desde su esencia*, Librería General, Zaragoza, 1940; *La arquitectura plateresca*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945; *Dios en San Pablo*, Librería General, Zaragoza, 1940; *La pasión de Cristo en el arte español*, Editorial Católica, Madrid, 1946; *Domínico Greco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1950; *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954; *Picasso y el cubismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1956; *La cinematografía y las artes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952; *El tiempo en el arte*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1958; *El ser en el espíritu*, Gredos, Madrid, 1959; *El arte ante la crítica*, Ateneo, Madrid, 1955; *Tragedias...*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952; *El arte español en los XXV años de Paz*, en *Catálogo de "XXV años de Arte español"*, Publicaciones españolas, Madrid, 1964.

[365] J. Rof Carballo: *Patología psicosomática*, Paz Montalvo, Madrid, 1949; *El hombre a prueba*, Paz Montalvo, Madrid, 1951; *Cerebro interno y mundo emocional*, Labor, Barcelona, 1952; *Cerebro interno y sociedad*, Ateneo, Madrid, 1952; *La medicina actual*, Barna, Barcelona, 1954; *Mito e realidade da Terra Nai*, Galaxia, Vigo, 1957; *Urdimbre afectiva y enfermedad*, Labor, Barcelona, 1960; *Niño, familia y sociedad*, Ediciones del Congreso de la Familia Española, Madrid, 1960; *Entre el silencio y la palabra*, Aguilar, Madrid, 1960; *Medicina y actividad creadora*, "Revista de Occidente", Madrid, 1964.

[366] Id., *Entre el silencio...*, pág. 57.

[367] Ibíd., pág. 195.

[368] Ibíd., pág. 332.

[369] J. J. López Ibor: *La angustia vital (Patología general psicosomática)*, Paz Montalvo, Madrid, 1950; *El español y su complejo de inferioridad*, Rialp, Madrid, 1951; *La agonía del psicoanálisis*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951; *Estilos de vivir y modos de enfermar*, Ateneo, Madrid, 1954; *Discurso a los universitarios españoles*, 2.ª ed. aum., Rialp, Madrid, 1957; *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, 3ª. ed., Aguilar, Madrid, 1958; *El lenguaje subterráneo*, Discurso en el Instituto de España, Madrid, 1962; *Rasgos neuróticos del mundo contemporáneo*, Cultura Hispánica, Madrid, 1964.

[370] Id., *El lenguaje...*, pág. 15.

[371] D. García-Sabell: *Seoane*, Galaxia, Vigo, 1954; *Ensaios*, I, Galaxia, Vigo, 1963.

[372] A. Álvarez de Miranda: *Obras*, 2 vols., Cultura Hispánica, Madrid, 1959; *Las religiones mistéricas*, "Revista de Occidente", Madrid, 1960; *Ritos y juegos del toro*, Taurus, Madrid, 1962.

NOTA BIBLIOGRAFICA COMPLEMENTARIA

Damos aquí la referencia de estudios o trabajos de carácter general, que complementan y amplían nuestra información:

G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama. Madrid, 1956.

Id., *La literatura española*, en *El nuevo Estado Español...*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1961, págs. 773-791.

G. de Torre, *Ampliación de la literatura castellana*, en Santiago Prampolini, *Historia Universal de la Literatura*, XI, Uteha Argentina, Buenos Aires, 1941, págs. 149-183.

A. Muñoz Alonso, *España*, en M. F. Sciacca y otros, *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo* (Panoramas nacionales, I), Guadarrama, Madrid, 1959, págs. 379-454.

G. Fernández de la Mora, *Pensamiento español 1963. De Azorín a Zubiri*, Rialp, Madrid, 1964.

A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, III, Gustavo Gili, 4.ª ed., Barcelona, 1953, págs. 769-825.

J. Izquierdo Ortega, "Pensadores españoles fuera de España", en *Cuadernos Americanos*, México, 1965, n. 1, págs. 63-105.

A. Guy, *Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui. Epoques et auteurs*, Privat, Toulouse, 1956.

M. de los A. Soler, *Pensamiento español contemporáneo*, Antología e introducción, Taurus, Madrid, 1961.

C. París, "La filosofía española en los últimos cincuenta años", en *Cuadernos para el Diálogo*, 9, Madrid, junio, 1964, págs. 6-7.

LA LITERATURA CIENTIFICA EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

por

JOSE M.ª LOPEZ PIÑERO

A José Luis Pinillos

I. El hundimiento de la ciencia española de la Ilustración

Toda exposición de la ciencia española contemporánea [1] debe comenzar con el punto de partida que la condiciona: el hundimiento de nuestro saber científico ilustrado. Todavía resulta excepcional en nuestro tiempo una información y una valoración adecuadas de la gran altura a que llegó la ciencia en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XVIII. Dicha altura fue uno de los resultados del gran esfuerzo que España realizó durante dicho siglo para ponerse al día y recuperar su carácter europeo, esfuerzo que correspondía a una mentalidad "innovadora" sobradamente conocida, cuya caracterización no nos corresponde aquí. Lo único que intentamos hacer notar son dos circunstancias que nos conciernen directamente. Por una parte, el esplendor científico fue un resultado que sólo empezó a recogerse de forma madura durante las décadas finales del siglo XVIII y los primeros años del XIX. Por otra, la mentalidad "innovadora" ilustrada experimentó, incluso en sus más destacados representantes, una aguda crisis durante los últimos lustros de la centuria. La personalidad de Carlos IV y el impacto emocional de la Revolución francesa fueron barreras decisivas para que continuara la decidida promoción ilustrada de la actividad científica, tal como se realizó durante el reinado de Carlos III. La indudable protección que Godoy dispensó a la misma en algunos momentos no invalida esta quiebra fundamental, más interna que externa.

La conjunción de ambas circunstancias dio lugar, por tanto, a una situación aparentemente contradictoria: algunas instituciones ilustradas y determinados autores dieciochescos alcanzaron durante estos años un grado de auténtica madurez, pero ello fue a pesar de la ausencia del espíritu que los había impulsado y protegido. Los acontecimientos de la historia política agravaron casi inmediatamente esta tensión. Estos acontecimientos fueron, ante todo, la guerra de Independencia y el reinado de Fernando VII, que juntos forman lo que

en otro lugar he llamado "período de catástrofe" de la historia contemporánea de la ciencia española [2]. Es indudable el papel que tuvo la guerra en la desorganización de la vida y de las instituciones científicas. Pero a la destrucción hubiera seguido la reorganización durante la paz, de no mediar algo mucho más decisivo: la represión de la actividad científica durante la mayor parte del reinado del "Deseado". Dicha represión fue el fruto final a que había llevado la quiebra del espíritu "innovador" ilustrado, y su sustitución por otro que tenía por ideales la inmovilización de la vida española y su separación de la europea y que, desde luego, desconfiaba de la ciencia. Sin embargo, como es bien sabido, esta ruptura no ocurrió en el ánimo de todos los españoles. Muchos siguieron pensando que la gran tarea nacional era la incorporación a Europa. Entre ellos se encontraba la inmensa mayoría de las mejores cabezas científicas, que militaron primero en considerable proporción en las filas de los afrancesados, y que constituyeron más tarde el núcleo quizá más coherente de los liberales.

Con lo dicho, sobre todo si se tiene en cuenta el colapso general de la vida española, basta para comprender que el científico español se convirtió en un inadaptado social y que la ciencia pasó a ser algo que vivía fuera de la colectividad nacional o a pesar de ella. Uno a uno podríamos ir anotando el triste final de la vida y la obra de nuestros grandes científicos ilustrados y la desaparición de instituciones y publicaciones hasta entonces florecientes. Una parte de los primeros —el botánico Cavanilles, el geógrafo Isidoro de Antillón, el anatomista Lacaba, el físico y médico Cibat— murió inmediatamente antes o durante la guerra de Independencia, sin que su obra pudiera ser continuada por nadie. La inmensa mayoría de los supervivientes pasaron a convertirse en elementos indeseables, unos por afrancesados —el médico García Suelto y los físicos Lanz y Bethencourt, por ejemplo— y otros por liberales, ideología por la que sufrió postergación, persecución o destierro el noventa por ciento de nuestros científicos de talla europea de este momento, desde el astrónomo Ferrer Canfranga y el botánico Lagasca hasta el médico Hernández Morejón o los cirujanos Rives Mayor y San Germán. Un reducido grupo, sin participar activamente en la vida política, se retiró a una cerrada soledad —el caso de Félix de Azara es una buena muestra—, o acabó del modo más triste una gloriosa y fecunda vida, tal como lo ejemplifican los dos últimos años del anatomista y cirujano Antonio de Gimbernat. En cualquier caso, la producción científica sufrió un colapso casi total: observatorios, jardines botánicos, gabinetes de física y química, y toda suerte de instituciones, desaparecieron o vegetaron de modo lamentable. La información de lo que se hacía en Europa era nula, ya que las publicaciones científicas habían interrumpido su aparición y era muy difícil la adquisición de libros extranjeros. No puede extrañar, por tanto, que varias importantes obras de científicos que permanecieron en España quedaran interrumpidas, o a lo sumo fueran continuadas a merced exclusiva de la base adquirida durante los años ilustrados. Basta para comprobarlo consultar la trayectoria de los naturalistas Lagasca, Azara o Rojas Clemente, de los químicos Carbonell Bravo y Martí de Ardeny, del físico y médico Salvá y Campillo y de los médicos Ruiz de Luzuriaga, San Germán y Hernández Morejón. Las principales figuras exiliadas pudieron, en cambio, desarrollar su obra en estrecho contacto con las nuevas orientaciones de la ciencia europea, como lo demuestran, por ejemplo, la considerable contribución a la cinemática que realizaron en Francia los recién citados Lanz y Bethencourt, o el notable interés de los estudios que desarrolló en distintos países europeos el geólogo y viajero Carlos de Gimbernat [3].

En este ambiente apareció en escena la generación de los que eran adoles-

centes o casi adolescentes al sobrevenir el desastre: Los nacidos en torno a 1790. Su destino científico es típicamente "truncado". En sus miembros se reflejan las duras circunstancias de ver interrumpida su formación y rotos los resortes de lo que hubiera podido ser su obra. Sólo una de dimensión universal salió de estos hombres: la realizada por el mahonés Orfila, creador de la moderna toxicología. Que hubiera de realizarla fuera de España es un buen indicio de la situación. Los pocos que descollaron algo dentro del propio país, o se habían formado en el extranjero —como los médicos Seoane o Hurtado de Mendoza—, o vivían en un medio excepcionalmente relacionado con Europa, como Francisco Javier Laso de la Vega, cabeza del Cádiz médico de la época. En algunos de estos hombres, de clara capacidad y con evidentes dotes de trabajo, el truncamiento adquirió caracteres dramáticos: tal en las obras y en las biografías de los anatomistas Boscasa y Llobet y en las del fisiólogo Mosácula. Fueron absolutamente excepcionales los casos en los que se continuó con dignidad dentro de España la tradición ilustrada. Quizá los de mayor relieve sean las obras del farmacéutico y naturalista Agustín Yáñez Girona y del cirujano Diego de Argumosa. El primero contribuyó decisivamente a la persistencia en Barcelona del cultivo de las ciencias fisicoquímicas y naturales. El segundo sirvió de auténtico lazo de unión entre la cirugía dieciochesca y la recuperación de esta disciplina durante la segunda mitad del siglo XIX. Muy significativa es la presencia en ambas biografías de graves incidentes con el ambiente político y social en el que les tocó vivir [4].

II. La etapa "intermedia" (1833-1875)

Las circunstancias posteriores al reinado de Fernando VII no eran óptimas para el desarrollo del saber científico. Pero su mejoría respecto de las reinantes durante aquél es innegable. El retorno de los exiliados liberales, las mayores facilidades para la publicación de libros, traducidos y originales, y de revistas científicas, fueron elementos de tal mejoría, cuya trascendencia no necesita encomio. Los exiliados importaron los conocimientos y la experiencia adquiridos durante la ausencia, las traducciones aumentaron de forma espectacular, los libros extranjeros circularon en abundancia y el periodismo científico empezó a desarrollarse. Todo ello significaba una información constante y al día. Cuando más tarde los moderados pasaron a desempeñar el papel de fuerzas conservadoras, el exilio político de algunos científicos progresistas proporcionó indirectamente un nuevo contacto vivo con lo europeo. Los años siguientes a la revolución del 68 significaron, por último, una decisiva liberación de la presión ideológica a que se había llegado durante la parte final del reinado de Isabel II. Muchas cuestiones directa o indirectamente relacionadas con la ciencia fueron entonces, por vez primera, discutidas de un modo abierto e incluso estruendoso: el evolucionismo es quizás el mejor ejemplo. Todo ello fue madurando una cosecha que sólo será posible recoger en las condiciones de tranquilidad y continuidad que trae el aquietamiento político de la Restauración. En este último período vamos a comenzar nuestra exposición más detenida.

Antes, sin embargo, conviene que demos el relieve que merece a esta etapa intermedia, tan desconocida para casi todos los que se han ocupado de nuestra historia científica. La admiración por las grandes figuras de la ciencia española de la Restauración —y su mayor cercanía— ha difundido la antihistórica imagen de unos hombres y de unas obras surgidas de la nada. Frente a tal creencia, hay que valorar la fundamental contribución realizada por las dos o tres generaciones de científicos españoles que, nacidas entre 1800 y 1830 y tantos,

trabajaron y lucharon en estos años. A estas "generaciones intermedias" se debió, en primer lugar, la recuperación de los hábitos de trabajo científico y la elevación a un nivel medio europeo de la información y de la enseñanza. En segundo lugar, la creación de instituciones de todo tipo que actuaron de núcleos de cristalización de la ciencia española de la Restauración. En sus hombres se encuentra siempre el punto de partida del cultivo de las distintas disciplinas científicas en la España contemporánea. No es cierto, por lo tanto, que la historia de nuestra ciencia decimonónica sea algo absolutamente discontinuo, como tantas veces se ha dicho. En cada disciplina que alcanzó algún grado de desarrollo existió siempre una clara tradición, que comenzó indefectiblemente con el titánico esfuerzo de la vida entera de estos hombres "intermedios" y que se continuó después por la entrega, asimismo personal, de uno o varios de sus discípulos. Tal tradición se desarrolló casi siempre al margen de la vida general de la sociedad española. Esto es lo que da a nuestra ciencia contemporánea, desde estos años, una de sus más peculiares características: su absoluta dependencia del crispado empeño de un hombre, o de un grupo muy concreto de hombres que llegan a conectarse con Europa y, en muchos ilustres casos, a influir en la marcha de la ciencia universal, pero que trabajan en medio de la más completa indiferencia de la sociedad en la que viven.

Como es natural, no hay coherencia en el desarrollo de las diferentes disciplinas, ni en el resultado final del esfuerzo de estos hombres "intermedios". En el mejor de los casos, el tesón mantenido, como hemos dicho, por un selecto grupo de discípulos fructificó en unas instituciones científicas llenas de vida e incluso en escuelas con personalidad propia. En otros, por el contrario, desapareció casi inmediatamente, tristemente agotado ante la frialdad del ambiente. El valor científico de las contribuciones de todos ellos, medido a escala europea, se redujo casi siempre al mantenimiento de una dignidad media. Solamente figuras aisladas realizaron obras con aportaciones originales de alguna importancia. Esto último únicamente será posible de modo más general por los herederos de estas generaciones: los científicos de la Restauración.

Para no dejar tan importante realidad reducida a un frío esquema abstracto, conviene que nos detengamos en algunos ejemplos significativos. La geología, la botánica, la zoología, la anatomía humana, la antropología física y la mayor parte de las disciplinas médicas son muestras de una tradición tempranamente afianzada, y es lógico, por lo tanto, que a ellas correspondieran luego los mejores logros de nuestra ciencia. Las matemáticas, la física, la química y la fisiología no lograron el nivel que las anteriores tenían al comenzar el último cuarto de siglo hasta casi los últimos años del mismo. Ello fue debido a la ausencia de esfuerzos personales o al fracaso de los pocos que dentro de las mismas se realizaron.

La tradición geológica arranca de la figura de Casiano de Prado y Valle (1797-1866), ingeniero de minas gallego, que no sólo mejoró la producción de las minas de Almadén y de Riotinto, sino que inició entre nosotros los estudios geológicos puros. Descubrió el yacimiento prehistórico de San Isidro, junto a Lartet y Verneuil, y publicó numerosos trabajos de investigación geológica y paleontológica. Junto a Prado resulta obligado citar la figura del asimismo gallego José Rodríguez González, discípulo, primero, de Werner en Gotinga y, luego, seguidor e íntimo amigo del gran Haüy, el creador de la cristalografía. Como muy bien puso de manifiesto Carracido, Rodríguez González no sólo fue el primer cristalógrafo español, sino que su espléndida colección de 1.024 modelos, que el propio Haüy le había regalado, fue el arranque del cultivo de esta disciplina en España e incluso la causa indirecta de la creación, en 1887, de las cátedras a ella consagradas. La labor de Casiano del Prado,

por su parte, fructificó en un grupo de geólogos y paleontólogos que trabajó a mediados de siglo (Guillermo Schutz, Amalio Mestre, Aldama, Ezquerra del Bayo, etc.), y, sobre todo, en la creación, en 1849, de la Comisión del Mapa Geológico de España. Esta última fue el germen del futuro Instituto Geológico, que desempeñó la gran labor que reflejan su *Boletín* y los veinte tomos de *Memorias*. De todos los hombres que allí trabajaron hay que destacar la importante figura de Lucas Mallada. Simultáneamente, el valenciano Juan Vilanova y Piera (1821-1893) cumplió una amplia y ejemplar tarea docente y de divulgación. Éstos son los antecedentes que explican el notable nivel del saber geológico español de finales de siglo, que luego consideraremos [5].

La anatomía humana superó la depresión de los años fernandinos gracias a un grupo de infatigables disectores, entre los que destacan Juan Fourquet (1807-1865), Pedro González de Velasco (1815-1882), Rafael Martínez y Molina (1816-1888) y Marcos Viñals (1812-1895). El fruto más duradero de lo realizado por el primero fue el mejor tratado de anatomía humana de nuestro siglo XIX, que terminó su discípulo Julián Calleja (1836-1913). El empeño de González de Velasco fue quizá demasiado ambicioso, por lo que resulta lógico que terminara en el fracaso, a pesar del tesón realmente titánico con que supo servirlo. Creó un gran "Museo antropológico", una escuela libre de medicina y la primera Sociedad Antropológica española (1865). Aunque estos centros tuvieron gran influencia en la difusión entre nosotros de algunas novedades, como la antropología y la histología, su hundimiento, junto con la fortuna y la vida de su creador, es una de las muestras más dramáticas del aislamiento social de nuestros científicos. Rafael Martínez y Molina, además de su ejemplar labor de docencia oficial, contribuyó poderosamente a la difusión de las técnicas experimentales con la fundación de otro centro de carácter particular: el "Instituto Biológico". De Marcos Viñals hay que anotar, aparte su excelente y original monografía acerca de la porción petrosa del temporal, su condición de maestro de Aureliano Maestre de San Juan (1828-1890), la figura en la que puede representarse la incorporación española al trabajo y la investigación morfológica con el microscopio. Una mal entendida glorificación de Cajal, cuyo brillo propio no necesita de estos pobres recursos, ha impedido sistemáticamente el conocimiento de esta realidad. Frente a la histología pura o casi puramente libresca anterior, Maestre, y con él unos cuantos miembros de su generación —el cirujano Federico Rubio (1827-1902), el otorrino Rafael Ariza (1826-1887) y el dermatólogo José Eugenio Olavide (1841-1901), principalmente—, crearon laboratorios, cátedras e institutos en los que el trabajo con el microscopio se convirtió en un hábito dentro de la enseñanza, la clínica y la investigación, si bien esta última reducida generalmente a una finalidad comprobatoria. La labor de estos hombres, unida después a la de otros médicos más jóvenes (Eugenio Gutiérrez, Simarro, Varela de la Iglesia, Eduardo García Solá, etc.), creó el medio ambiente de interés por lo histológico, en el que se inició la genial obra de Cajal y en el que comenzó la formación de las otras dos grandes figuras de la escuela histológica española: Río-Hortega y Nicolás Achúcarro [6].

En botánica y en zoología, el espíritu de este período intermedio queda reflejado en la creación, en 1871, de la Sociedad Española de Historia Natural, quizá la más típica e importante de nuestras instituciones científicas de estos años. En esta fundación encontramos una vez más, muy claramente expresado, el carácter personal y solitario de la actividad científica española contemporánea: "Una docena de naturalistas profesionales y amadores de la Naturaleza, pobres la mayor parte de ellos, como gente que de la enseñanza vivía, pero entusiastas todos de sus estudios", acordó constituir tal Sociedad y crear

una revista para acoger los trabajos de los naturalistas españoles. El capital necesario para la empresa fue reunido mediante la aportación de 250 pesetas por parte de cada fundador. Este acontecimiento, conmovedor para quien tenga un poco de sensibilidad respecto de la suerte de nuestra ciencia, fructificó en forma de una institución respetada y conocida por todos los naturalistas del mundo, mientras sufría duras pruebas de indiferencia e incluso de hostilidad por parte de la propia sociedad española. Publicó entre 1872 y 1901 treinta volúmenes de sus *Anales*, que mantuvieron siempre un digno nivel científico y que en bastante ocasiones incluyeron trabajos de investigación de auténtica importancia.

El núcleo principal de sus fundadores fue un grupo de notables zoólogos. De ellos, dos —Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898) y Francisco Martínez Sáez— habían cerrado dignamente nuestra gran tradición de estudio de la historia natural americana como cabezas científicas de la famosa expedición al Pacífico de 1862-65. Tres eran destacados cultivadores de la entomología: Laureano Pérez Arcas (1822-1894), Serafín de Uhagón y Bernardo Zapater (1822-1907). Y otros dos, notables estudiosos de la malacología: Patricio María Paz y Membiela y Joaquín González Hidalgo. También figuraba como fundador de la Sociedad Ignacio Bolívar Urrutia, entonces extraordinariamente joven. Característico miembro ya de la "generación de sabios", tendremos más adelante ocasión de ocuparnos de su importante obra.

Junto a este grupo de zoólogos, fundaron la sociedad el geólogo Vilanova y Piera y los anatomistas Rafael Martínez Molina y Pedro González de Velasco, a los que ya nos hemos referido. La botánica estaba representada por Miguel Colmeiro (1816-1901), máximo representante español de tal disciplina durante este período. Desplegó, en efecto, una benemérita actividad como publicista de obras didácticas, históricas y bibliográficas, dio carta de naturaleza entre nosotros a la histología vegetal y desarrolló también una digna labor de indagación descriptiva. Entre el resto de nuestros botánicos destaca, sin duda, un grupo de farmacéuticos naturalistas, cuyos nombres más dignos de recuerdo son Mariano del Amo y Mora (1810-1893) y Fernando Amor y Mayor (1820-1863), como cultivadores de los estudios descriptivos, y Juan Ramón Gómez Pamo (1846-1913), otro de los introductores en España de la histología vegetal. La situación social del farmacéutico en un ambiente tan cerrado al desarrollo de la ciencia pura permitió a esta profesión ser un núcleo de resistencia, principalmente, del saber botánico y del químico [7].

Las diferentes disciplinas médicas se beneficiaron de la existencia, antes anotada, de figuras que actuaron de puente entre la medicina ilustrada y la del siglo XIX. Su elevación a un nivel medio de dignidad europea es, por lo general, anterior al resto de nuestra ciencia. Durante la España isabelina, el centro de mayor importancia de la patología y la clínica internas fue, todavía, la escuela de Cádiz, principal escenario, ya desde la época de Laso de la Vega, de la introducción entre nosotros de la mentalidad y los métodos anatomoclínicos. Contó durante estos años con figuras como José Gardoqui, A. Gracia Álvarez y Manuel José de Porto, autores de excelentes tratados de patología respiratoria, patología renal y anatomía patológica, respectivamente. Después de la revolución de 1868 fueron Madrid y Barcelona los focos de mayor actividad científica en este terreno. Los médicos de los hospitales de Madrid iniciaron entonces una notable tradición —todavía no bien estudiada— de exigente cultivo de la clínica desde una mentalidad fisiopatológica. El nombre más destacable a este respecto es Ezequiel Martín de Pedro (1837-1875), autor de un buen tratado de enfermedades febriles, introductor de la moderna termometría clínica en España, y cuyos trabajos originales sobre el tétanos alcan-

zaron repercusión europea. La escuela de Barcelona siguió, por el contrario, centrada en la mentalidad anatomoclínica, aunque en su nueva fase celularista, de lo que fue expresión, por ejemplo, la nutrida obra —que desborda estos años— de Bartolomé Robert Yarzábal (1842-1902).

La cirugía se mantuvo durante el reinado de Isabel II a un estimable nivel en su aspecto puramente práctico, por obra de excelentes operadores como Melchor Sánchez Toca (1807-1881) y Tomás Corral y Oña (1807-1882). Su parte doctrinal, en cambio, sólo fue cultivada con rigor por el ya citado Diego de Argumosa, entonces en el período final de su vida. Con posterioridad a 1868, este panorama mejoró radicalmente gracias a cirujanos que, además de ser excelentes prácticos, desarrollaron una amplia actividad científica. Basta citar los nombres de Federico Rubio Galí (1827-1902) y de Juan Creus Manso (1828-1898).

La labor de crear instituciones, que antes anotamos como propia de estos hombres intermedios, se cumple también en el terreno de la medicina. Baste la mención de tres ejemplos: la aparición del gran periodismo médico, cuya mejor muestra fue el *Siglo Médico*, revista debida al esfuerzo de Francisco Méndez Álvaro (1806-1883) y de Matías Nieto Serrano (1813-1903); la constitución de instituciones profesionales por agrupación espontánea de un grupo de médicos, alguna de las cuales llegó a la madurez y a la continuidad conseguidas por el Instituto Médico Valenciano, del que fue alma el internista Juan Bautista Peset y Vidal (1815-1885); y, por último, la creación de instituciones como expresión de la continuidad de una escuela, cuyo ejemplo obligado es el Instituto de Terapéutica Quirúrgica del recién citado Federico Rubio, auténtica cuna española de las especialidades quirúrgicas. A este respecto, es necesario anotar que la mayor parte de las especialidades en las que hoy está dividida la medicina inició su existencia en España por obra de estos hombres "intermedios". De este modo, nuestra medicina legal y nuestra higiene tuvieron como brillantes puntos de partida las obras de Pedro Mata (1811-1877) y Pedro Felipe Monlau (1808-1871), mientras que comenzó la otorrinolaringología con Rafael Ariza (1826-1887), la dermatología con José Eugenio de Olavide (1841-1885), la pediatría con Mariano Benavente (1818-1885), etc.[8]

Como antes hemos adelantado, la evolución de otras disciplinas no es tan satisfactoria. La fisiología es un típico ejemplo de esterilidad casi completa. El interesante esfuerzo personal de Joaquín Hysern (1804-1883), que hizo notables vivisecciones e investigaciones experimentales hacia 1836, no tuvo continuación alguna. Sólo consiguió despertar la más injusta de las críticas: se le acusó de descuidar la enseñanza oral por llevar sus alumnos al laboratorio. Hasta los años de la Restauración, la fisiología española será lamentablemente libresca y anticuada. Incluso durante los años posteriores a 1868 no se produjo más señal de renovación que la difusión en nuestro ambiente de los principales textos de Claude Bernard y de la nueva fisiología experimental[9].

En las ciencias físico-matemáticas pesó una decisiva renovación de tipo académico. Hasta 1845, las enseñanzas universitarias de estos saberes carecían de toda autonomía. "Todo se reducía —afirmaba Vicuña— a que tal padre grave, o cual hombre curioso, leyera algún libro en latín desde la cátedra, referente a asuntos matemáticos o físicos. Un extracto de la Geometría de Euclides, algún resumen de Aritmética, nada o casi nada de Álgebra, unas nociones de Cosmografía, otras de Música y una disertación, inspirada en la filosofía aristotélica, sobre los fenómenos naturales; a esto quedaba reducida la enseñanza de las ciencias físico-matemáticas." En la fecha antes citada se creó una sección científica especial dentro de la Facultad de Filosofía, paso fundamental que quedó ampliado doce años más tarde por la famosa ley Moyano (1857),

que creó la Facultad de Ciencias y, dentro de ella, la sección de ciencias exactas. Por otra parte, en 1847 se fundó la Real Academia de Ciencias en Madrid. La nueva organización exigía hombres adecuados, y nuestros escasos matemáticos y físicos no pudieron introducir las ideas nuevas de que ellos carecían. El nivel, incluso desde el punto didáctico e informativo, fue por ello durante otro cuarto de siglo lamentablemente bajo. Sólo resulta posible entonces anotar como excepcionales la obra de algunos autores como el catalán Juan Agell Torrents (1809-1868), que, aunque catedrático de química, destacó en la exposición de temas físicos, especialmente de electricidad, o el filósofo Rey Heredia, divulgador entre nosotros de las cantidades imaginarias. Era necesaria una importación sistemática del saber extranjero, labor que fue cumplida de modo magnífico por José de Echegaray (1838-1916), ejemplo paradigmático de figura "intermedia", que posibilitó la incorporación de España a las ciencias exactas contemporáneas. Con posterioridad a 1868, su esfuerzo encontró un núcleo de colaboradores, principalmente entre el profesorado de la Escuela de Ingenieros de Caminos. Éste es el presupuesto que explica el renacimiento de estos saberes durante la Restauración. Anotemos como figura excepcional, dentro de la matemática aplicada, a Carlos Ibáñez de Ibero (1825-1891), cultivador de la geodesia, de auténtica talla europea [10].

En la química pesó, por supuesto, la transformación docente que acabamos de anotar. Su estado anterior no era, sin embargo, tan triste como el de las ciencias exactas. Su estrecha relación con la farmacia y con las técnicas mineras e industriales, así como la supervivencia de algún foco de la brillante tradición dieciochesca española de esta disciplina —como la cátedra de química mantenida por la Junta de Comercio de Barcelona—, son los factores que explican el mantenimiento de un nivel de innegable dignidad, al menos en el terreno de los hábitos de trabajo y las técnicas de aplicación práctica. Protagonistas principales de tal realidad fueron catedráticos de farmacia y de ciencias como Joaquín Balcells Pascual (1807-1879), Rafael Sáez Palacios (1808-1883), José Monserrat y Riutort (1814-1881), Manuel Rioz y Pedraja (1815-1887) y Antonio Casares Rodríguez (1812-1888). Por encima de todos ellos destacan el farmacéutico Gabriel de la Puerta y Ródenas (1839-1908), autor del mejor tratado español de química inorgánica de este período, y, sobre todo, el asturiano José Ramón de Luanco (1825-1905), catedrático de química en la Facultad de Ciencias de Barcelona y principal responsable de la renovación conceptual de esta disciplina en nuestro país al introducir, a partir de 1868, la teoría unitaria, la teoría atómica molecular y la noción de valencia [11].

III. La recuperación de la ciencia española desde la Restauración

Hemos dicho que los años de la Restauración fueron el escenario de la que ha sido llamada "generación de sabios", es decir, la de los científicos españoles que, nacidos en torno a 1850, recogieron y maduraron el modesto pero valioso esfuerzo de los hombres de la "época intermedia". Dos novedades trajo esta generación a la vida científica española. Por un lado, se ganó en extensión: el tono de dignidad media europea, privativo hasta entonces de un reducidísimo grupo, se difundió notablemente y en algunas disciplinas se hizo general. Por otro lado, la investigación original, que no había existido en España sino excepcionalmente desde la Ilustración, volvió a aparecer entre nosotros. Una serie de figuras de nuestro país pasó de nuevo a influir en la marcha general de la ciencia universal. En el ambiente creado por estos hombres se educó, además, un notable conjunto de científicos de las generaciones siguientes. Vamos a exa-

minar, por disciplinas, las principales contribuciones de todos ellos, evitando, desde luego, la excesiva cercanía cronológica que impida una mínima perspectiva histórica.

En el campo de la matemática hay que comenzar con la mención de Zoel García de Galdeano (1846-1924), fundador en 1891, sin apoyo ni ayuda de ninguna clase, de la primera revista matemática española, *El Progreso Matemático.* Fue, además, el introductor en España de la teoría de las funciones de variable compleja de Cauchy y de los grupos de sustituciones, y desarrolló una gran labor de docencia y de divulgación, publicando más de un centenar de libros y artículos, entre los que destacan los dedicados al análisis infinitesimal, materia de la que era catedrático en Zaragoza. La geometría no euclidiana y la de las cuatro dimensiones fue, asimismo, importada por García de Galdeano, juntamente con Ventura Reyes Prosper, uno de nuestros primeros cultivadores de la lógica matemática. No obstante, el más importante matemático español de su generación fue Eduardo Torroja y Caballé (1847-1918), introductor en España de la geometría sintética, de la que creó una verdadera escuela. Autor de obras no superadas en su tiempo en ningún país, como el *Tratado de Geometría de la posición* (Madrid, 1899) y la *Teoría geométrica de las líneas alabeadas y superficies desarrollables* (Madrid, 1904), fue, además, investigador original. Entre todas sus aportaciones destaca la generalización de la noción de curvatura *(Curvatura de las líneas en sus puntos del infinito,* 1894). Se le debe, asimismo, una admirable exposición, ya clásica, acerca de la geometría sintética *(Reseña de los medios empleados por la Geometría pura actual)* y una influyente y ejemplar labor docente. Dentro de la escuela fundada por Torroja es justo citar, en primer término, la gran personalidad de Julio Rey Pastor (1888-1962). Dentro de su obra hay que distinguir varios aspectos: en primer término, su labor de investigación, con la que ha enriquecido la matemática universal por medio de obras como *Fundamentos de la Geometría proyectiva superior* (Madrid, 1916), que introdujo generalizaciones de varios conceptos de esta disciplina; en segundo término, trabajos didácticos y de síntesis del tipo de su *Análisis matemático* o la *Introducción a la matemática superior,* entre otros muchos que han contribuido a la difusión y al interés por la matemática contemporánea en España y América; y, en último término, su inteligente actividad dentro de la historia de la matemática y de la teoría de la ciencia, auténtico punto de partida del cultivo actual de dichas disciplinas en nuestro país. El resto de los discípulos de Torroja, entre los que destacan Álvarez Ude y su propio hijo Antonio Torroja y Miret, ha continuado la tradición por él iniciada, principalmente con el cultivo de temas de geometría proyectiva. Mención aparte merece la figura de Leonardo Torres Quevedo (1852-1936), gran técnico, verdadero genio de la mecánica de su tiempo, que, aparte sus inventos de repercusión universal (dirigible Astra-Torres, "Niagara Spanish Aerocar", etc.), es generalmente considerado como el iniciador de la electrónica y de la cibernética, gracias a su "telekino", sus máquinas algebraicas de calcular y, sobre todo, su famoso "jugador de ajedrez" [12].

En astronomía, la figura española de mayor talla en este momento es la del barcelonés José Comas y Solá (1868-1937), autor de una amplia e importante serie de observaciones, entre las que destacan las consagradas a Marte y a las superficies de Júpiter y Saturno, de los que describió por primera vez numerosos detalles. Descubrió también once pequeños planetas, dos cometas y una de las estrellas variables del tipo de las Cefeidas. Interesante, y muy poco recordada, es, asimismo, su labor dentro de la física del globo y de la óptica física. El número de sus publicaciones, tanto científicas como didácticas y de divulgación, fue muy abundante. Obligada resulta la mención, junto a Comas,

de Francisco de Paula Márquez y Lindenau como astrónomo y de José Galbis y Rodríguez como meteorólogo.

La primera generación española que supo colocar nuestra física contemporánea al nivel de los tiempos fue la de los hombres nacidos hacia 1880, gracias principalmente a la labor de Blas Cabrera, Esteban Terradas y José María Plans. Blas Cabrera (1878-1945), notable cultivador de la física experimental y teórica, en especial dentro del campo del electromagnetismo, fue autor de una nutrida serie de publicaciones, algunas de las cuales fueron traducidas y alcanzaron difusión internacional. Esteban Terradas e Illa (1883-1950), al que se deben excelentes estudios en el campo de la mecánica y en el de las radiaciones, fue uno de los primeros científicos, en España y en Europa, en seguir y cultivar teorías tan fecundas como la cuántica de Planck y la de la relatividad de Einstein, autores con los que mantuvo estrecha relación. José María Plans y Freyre, otro de los introductores de la nueva física en España, destacó sobre todo en el terreno de la termodinámica y en el de la mecánica, y fue al mismo tiempo uno de nuestros más salientes cultivadores de la astronomía teórica. La generación siguiente cuenta también con nombres tan ilustres como los de Julio Palacios, Arturo Duperier, Miguel A. Catalán, etc.[13]

El florecimiento de nuestra química contemporánea fue algunos años anterior al de las ciencias fisicomatemáticas. La generación nacida en torno a 1850 dio un buen número de exigentes cultivadores de las diferentes ramas de esta disciplina, algunos de los cuales realizaron obras de importancia internacional. Entre los dedicados a la química inorgánica citaremos a Eugenio Piñerúa Álvarez, que aparte de una activa vida de técnico y de docente, reflejada en buen número de escritos, fue investigador original de primera importancia en el campo del análisis químico; sus comunicaciones científicas, publicadas en las principales revistas europeas, aportaron una considerable serie de nuevos reactivos, una docena larga de los cuales pasó a formar parte, bajo su nombre, de los índices y del trabajo internacionales. Otro sobresaliente especialista en análisis, José Casares Gil (1866-1961), fue al mismo tiempo uno de los más decididos promotores de nuestra comunicación científica con el extranjero.

En lo que respecta a la bioquímica, su auténtico introductor en España fue Laureano Calderón Arana (1847-1894), hombre de formación europea, que llegó a director de trabajos prácticos en la Facultad de Ciencias de Estrasburgo y que participó en la comisión internacional que reformó la nomenclatura de la química orgánica; autor de numerosas memorias originales en alemán, francés y español, regresó a España en 1888 como titular de nuestra primera cátedra de bioquímica. A pesar de su temprana muerte, influyó decisivamente en el desarrollo de dicha disciplina en nuestro país, que encontró un excelente propagador y profesor en la persona de José Rodríguez Carracido (1856-1928), que escribió, entre otras muchas cosas, un *Tratado de química biológica* y otro de química orgánica, ambos varias veces editados. Carracido, como Rey Pastor, Marañón y otros ilustres científicos españoles contemporáneos, prestó gran atención a la historia de nuestra ciencia. Entre los químicos de las generaciones siguientes resulta necesaria la mención de dos importantes figuras: la de Moles en la química inorgánica y la de Rocasolano en la química orgánica y la biofísica. Enrique Moles Ormella (1883-1953) fue otro hombre de formación europea, que llegó a cargos docentes en universidades extranjeras. Su importante obra de investigador, publicada en los más diferentes idiomas, se refiere fundamentalmente a problemas de química física, en especial a estequiometría y a magnetoquímica; sus resultados, por ejemplo, acerca de la concordancia de los métodos fisicoquímicos y químicos puros en la determinación del peso atómico de los halógenos, o su medición del volumen molecular

normal de los gases, han adquirido carta de naturaleza en todas las obras y tablas científicas posteriores. Antonio de Gregorio Rocasolano fue fundador del laboratorio de Investigaciones Bioquímicas de Zaragoza, de cuya exigente actividad quedó constancia gracias a los volúmenes de sus *Trabajos*. Consiguió ser apreciado universalmente, sobre todo por sus investigaciones sobre biofísica de los coloides, tema al que dedicó publicaciones de la importancia de *Elements de chimie physique colloidale* (París, 1921) y *Los coloides en biología* (Valencia, 1921) [14].

Las ciencias naturales, cuyo estado anterior era, como dijimos, mucho más satisfactorio que el de las otras disciplinas, alcanzan en estos años un nivel de gran brillantez, que no puede ser reflejado en unas líneas. Aspirando tan sólo a una somera enumeración, diremos que en un primer momento destacaron en botánica Blas Lázaro e Ibiza (1850-1921), autor de numerosos trabajos originales, en los que incorporó las técnicas y las teorías vigentes en su tiempo (como el evolucionismo) ; y Eduardo de los Reyes Prósper (1860-1921), del que cabe decir otro tanto y que cultivó en especial la fisiología y la bioquímica vegetales. Poco más tarde, un grupo de investigadores españoles, entre los que hay que citar a Salustio Alvarado, Apolinar Federico Gredilla y Joaquín María de Castellarnau, realizó importantes contribuciones a la citología y la histología botánica. El último de ellos fue, durante mucho tiempo, una de las primeras autoridades mundiales en paleontología vegetal.

En zoología encontramos un panorama igualmente satisfactorio. Baste la mención del ya citado Ignacio Bolívar y Urrutia, uno de los primeros entomólogos de su tiempo; de Ángel Cabrera Latorre, que apenas le cede en categoría dentro del estudio de los mamíferos, y de Odón de Buen y del Cos, uno de los creadores de la biología marina en el mundo, disciplina de la que había sido un interesante predecesor el también español Augusto González Linares. La antropología física también tomó carta de naturaleza entre nosotros por los años de la Restauración, gracias a investigadores procedentes de las ciencias naturales como Manuel Antón Ferrandis y Telesforo de Aranzadi y Unamuno (1860-1945), autores de numerosos y excelentes trabajos dedicados sobre todo al estudio del hombre español; y a otros procedentes de la anatomía humana, el más importante de los cuales es Federico Olóriz Aguilera (1855-1912), autor de sobresalientes investigaciones acerca del índice cefálico y de la talla en España, creador de una de las mejores colecciones europeas de cráneos para estudios antropológicos y de contribuciones fundamentales a las técnicas de identificación. En las generaciones siguientes destacaron como antropólogos autores como Hoyos Sáinz, Barras de Aragón, el hispanoalemán Hugo Obermaier, etc.[15]

La geología, de la que antes dijimos que poseía una de las mejores tradiciones científicas de la España del siglo XIX, alcanzó en la Restauración un gran esplendor por obra de hombres como José Macpherson, "el más genial de nuestros geólogos", introductor en España de los métodos microscópicos dentro de su disciplina, juntamente con Francisco Quiroga Rodríguez (1853-1894), autor este último de importantes contribuciones en cristalografía y petrografía y también en paleontología. De formación básicamente extranjera era, en cambio, una tercera figura de la misma generación, Salvador Calderón Arana (1853-1911), hermano del bioquímico Laureano Calderón, ya citado; destacó especialmente por sus estudios paleontológicos. También fue éste el terreno principalmente cultivado por Eduardo Hernández Pacheco, el geólogo más importante de la generación siguiente junto a Lucas Fernández Navarro (1869-1930), quien, por el contrario, se dedicó preferentemente a la mineralogía y a los estudios

microscópicos cristalográficos, siguiendo la tradición de su maestro, el recién nombrado Francisco Quiroga [16].

La anatomía humana se benefició, asimismo, del importante esfuerzo anterior. Dejando aparte lo ya anotado respecto de la antropología física, la más importante novedad dentro de la anatomía macroscópica fue acusar el impacto del evolucionismo, proceso del que fue uno de los iniciadores Peregrín Casanova Ciurana (1845-1921), discípulo directo de Haeckel, que, sin aportación original de ninguna clase, contribuyó poderosamente a la difusión entre nosotros de las ideas de su maestro. El campo morfológico más elevadamente cultivado fue, sin lugar a dudas, la histología. Ya anotamos anteriormente las circunstancias en las que maduró en España el cultivo de esta disciplina. Entre todos los nombres que citamos, hemos de destacar aquí a Luis Simarro Lacabra (1851-1921), quien, aparte sus servicios como introductor en España de la psicología experimental y de la anatomía patológica del sistema nervioso, fue el primero en lograr teñir las neurofibrillas por medio de las sales de plata. Le cabe, además, el mérito de haber iniciado en este tipo de investigaciones a dos de nuestras máximas figuras científicas: Santiago Ramón y Cajal y Nicolás Achúcarro. Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) es una de las grandes figuras de la histología contemporánea universal. Iniciado por Maestre de San Juan en las tareas micrográficas y orientado por Simarro hacia el estudio de la estructura del sistema nervioso, se le debe una amplísima obra muy rica en técnicas, datos y aportaciones teóricas nuevas, que no pueden ser resumidas en unas líneas. Resalta claramente en ella su contribución al conocimiento histológico normal y patológico del sistema nervioso y su formulación de la doctrina neuronal sobre una amplia base objetiva. Entre sus numerosos escritos, publicados o traducidos a los más diferentes idiomas, destaca su obra *Textura del sistema nervioso del hombre y de los vertebrados* (Madrid, 1897-1904), además de sus dos excelentes tratados didácticos de histología y anatomía patológica. La gran personalidad de Cajal ha influido poderosamente en el desarrollo de la investigación científica española y en su consideración social, promoviendo, además, una importante escuela histológica. Una de las más sobresalientes figuras de la misma fue Nicolás Achúcarro Lund (1880-1918), discípulo de Simarro en Madrid y luego de Pierre Marie, Alzheimer y otros grandes investigadores extranjeros. De la abundante obra original que realizó, a pesar de su temprana muerte, hay que destacar, dentro de la morfología normal, sus estudios sobre la glioarquitectonia de la corteza cerebral y sus investigaciones confirmadoras de la doctrina neuronal, llevadas a cabo con el método tintorial de su invención. Se le deben también importantes trabajos acerca de anatomía patológica del sistema nervioso. Otra gran personalidad de nuestra escuela histológica fue Pío del Río Hortega (1882-1945), iniciado por López García, el discípulo de Maestre de San Juan, y más tarde discípulo de Achúcarro y de Cajal. De su obra de investigador sobresalen sus estudios acerca de la neuroglía, continuación de los iniciados por Achúcarro, y su descubrimiento de la microglía y de la oligodendroglía. Otros ilustres miembros de esta escuela, de mención obligada, son Francisco Tello, Rafael Lorente de No, Fernando de Castro, etcétera [17].

El bajo nivel del saber fisiológico quedó superado por la labor de varios investigadores y docentes de la generación de 1850, y en especial por José Gómez Ocaña y Ramón Turró. José Gómez Ocaña (1860-1919) llevó a cabo una notable labor de investigación, en especial acerca de la fisiología del tiroides y del sistema nervioso, y redactó dos amplias exposiciones de las funciones cerebral y circulatoria. Introdujo, además, importantes mejoras en la enseñanza de la disciplina y publicó varias obras didácticas, de las que sobresale su *Fisiología humana, teórica y experimental*, varias veces editada desde



Lápida dedicando la Fuente de los Geólogos, cerca del puerto de Navacerrada, a la memoria de los primeros geólogos que estudiaron el Guadarrama: Casiano de Prado, José Macpherson, Salvador Calderón y Francisco Quiroga.

El Doctor Ferrán inycctando la vacuna anticolérica en su laboratorio de Barcelona.





El Doctor Severo Ochoa.

1896. A Ramón Turró, destacado bacteriólogo, del que más tarde volveremos a ocuparnos, se deben también interesantes trabajos de fisiología experimental, el más importante de los cuales se titula *La circulation du sang* (París, 1883). Hay que anotar, asimismo, su peso en el desarrollo de la escuela fisiológica barcelonesa, que dio las figuras españolas más importantes dentro de esta disciplina en la generación siguiente: Augusto Pi Suñer y Jesús M. Bellido Golferichs. Del primero es obligado citar sus trabajos sobre correlación funcional y sus investigaciones acerca de la sensibilidad y los reflejos tróficos, y la sensibilidad química; del segundo, los referentes a las inervaciones renal y pulmonar y a la acción insulínica. Como es de sobra conocido, la más ilustre figura de nuestra fisiología posterior es Severo Ochoa de Albornoz [18].

La medicina no experimentó, tal como quedó dicho, el profundo colapso de la primera mitad del siglo XIX español de forma tan acentuada como el resto del saber científico. No ha de extrañar, por tanto, que, llegada la recuperación general del momento histórico que ahora nos ocupa, sus diferentes ramas ofrezcan un complejo panorama en el que domina un tono de dignidad media y en el que no son excepcionales las aportaciones originales de importancia. Sin ánimo de incluir todos sus aspectos importantes, vamos a reducirnos a dar algunas muestras significativas.

La primera ha de corresponder, por necesidad, a la gran novedad médica de estos años: la bacteriología. Dejando aparte los interesantes antecedentes "intermedios", hemos de citar a dos investigadores españoles de primera importancia: Jaime Ferrán y Ramón Turró. A Jaime Ferrán y Clúa (1850-1929) se debe, en primer término, la invención en 1885 de la vacunación anticolérica con gérmenes vivos, descubrimiento de enorme trascendencia, ya que significaba el punto final de la principal pesadilla de la sociedad europea del siglo XIX, por lo que había constituido la meta de los esfuerzos de centenares de médicos durante varias generaciones. Entre el resto de sus contribuciones sobresalen la vacunación antitífica, los primeros ensayos de inmunización con el bacilo diftérico y el "método supraintensivo" para el tratamiento antirrábico, además de estudios sobre la tuberculosis, el tétanos y la peste. La principal contribución de Ramón Turró y Darder (1854-1926) pertenece al campo de la inmunidad, con numerosos trabajos, publicados en las principales revistas europeas, acerca de la digestión de las bacterias, los mecanismos fisiológicos de la inmunidad natural y adquirida, y la anafilaxia, temas estos últimos a los que dedicó también sendas monografías. Junto a Ferrán y Turró hay que citar a Vicente Llorente y Mateos (1857-1916), digno de recuerdo en especial por sus estudios acerca de la difteria.

En patología general y clínica médica son muy numerosos los autores, pertenecientes a las generaciones de las que nos venimos ocupando, de estimable o sobresaliente nivel. Recordemos solamente, dentro de la primera, a León Corral y Maestro (1855-1939) y Roberto Novoa Santos (1855-1933), autores de sendos tratados de patología general repetidas veces editados y ampliamente utilizados. Y, entre los nombres de tantos buenos clínicos, la figura ilustre de Gregorio Marañón Posadillo (1887-1960), de cuya dilatadísima obra hay que destacar sus estudios endocrinológicos. En la cirugía sucede otro tanto: por la densidad e importancia de sus aportaciones originales nos referiremos únicamente a José Ribera Sans (1852-1912) y Alejandro San Martín Satrústegui (1873-1908), el segundo de los cuales fue uno de los iniciadores en el mundo de la actual cirugía vascular. Las distintas especialidades médicas, quirúrgicas y médicosociales siguieron el desarrollo antes anotado a través de una serie de nombres y de escuelas, entre los que cabe destacar por su altura excepcional al otorrinolaringólogo Antonio García Tapia (1875-1950), a los oftalmólogos Ignacio Barraquer y Hermenegildo Arruga, etc.[19]

NOTAS

[1] Dado el carácter de resumen de este estudio, hemos reducido al mínimo las referencias bibliográficas. Para una información amplia en este sentido, remitimos a nuestro repertorio bibliográfico sobre la materia, que recoge cerca de cinco mil trabajos (J. M. López Piñero, M. Peset Reig, L. García Ballester, J. R. Zaragoza Rubira: *Bibliografía histórica sobre la ciencia y la técnica en España*. Madrid, 1967). Para la historia de la medicina y de los saberes con ella relacionados, resulta indispensable la consulta de los índices publicados por Luis S. Granjel; en especial, el titulado *Bibliografía histórica de la Medicina española* (2 vols. Salamanca, 1965-66).

En las notas siguientes recogeremos los principales estudios históricos relativos a las disciplinas y a las personalidades a las que alude el texto. Recordaremos ahora los pocos dedicados a aspectos científicos generales que se ocupan de la época contemporánea: T. Carreras Artau: "Apuntes sobre la filosofía de las ciencias en España y en el siglo xix". *Homenaje a Millás Vallicrosa*, I, 323-345. Barcelona, 1954; P. Laín Entralgo: "La Ciencia Española". *España como problema*, II, 550-562. Madrid, 1956; P. Laín Entralgo y J. M. López Piñero: "The Spanish Contribution to World Science". *Cahiers d'Histoire Mondiale*, VI (1961), 948-968; J. M. López Piñero: *La influencia de la ciencia y de la técnica en la historia de España*. Madrid, 1964; A. de G. Rocasolano: *La cultura en Zaragoza desde el último tercio del siglo XVIII a fines del XIX*. Zaragoza, 1923; J. Rodríguez Carracido: *Estudios histórico-críticos de la Ciencia Española*. Madrid, 1897.

[2] J. M. López Piñero: "El saber médico en la sociedad española del siglo xix". *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*, 31-107, Madrid, 1964.

[3] Acerca de los científicos ilustrados que sobrevivieron a la guerra de Independencia, pueden verse, entre otros, los siguientes estudios: E. Moles: *El momento científico español, 1755-1825*. Madrid, 1934; E. Álvarez López: *Félix de Azara*. Madrid, 1935; A. Bellogín Acuasal: *Biografía de D. Francisco Carbonell y Bravo*. Madrid, 1864; M. Faura Sans: "Ressenya biogràfica y bibliogràfica de D. Carles de Gimbernat". *Linneo en España*. Zaragoza, 1907, 183-202; E. Carreño: "Notice sur la vie et les écrits du botaniste espagnol D. Mariano Lagasca". *Annales Sciences Naturelles (Botanique)*, 2.ª serie, XIV (1840), 146-161; S. Padrón Acosta: *El ingeniero Agustín de Bethencourt y Molina*. La Laguna, 1958; A. Quintana Marí: "Antonio de Martí y Franqués (Martí d'Ardenya), químico y botánico catalán del siglo xviii". *Archeion*, XVI (1934), 38-51; E. Bertrán y Rubió: *Apuntes biográficos del Dr. Salvá*. Barcelona, 1866; J. M. Llopis: "Doctor Antonio Hernández Morejón". *Revista Sociedad Venezolana Historia de la Medicina*, IV (1956), 7-31; E. Salcedo Ginestal: "Estudio biobibliográfico de D. Antonio de Gimbernat y Arbós". *Obras de don Antonio de Gimbernat*, vol. I (Madrid, 1926), 7-406; M. Usandizaga Soraluce: *Los Ruiz de Luzuriaga, eminentes médicos vascos "ilustrados"*. Salamanca, 1964.

[4] De los estudios biográficos dedicados a los componentes de la "generación truncada", recordaremos: J. Hernández Mora: "Orfila, el hombre, la vocación, la obra". *Revista de Menorca*, XLIX (1953), 1-182; Q. Chiarlone: *Biografía del señor don Agustín Yáñez y Girona*. Madrid, 1857; M. Alvistur: *Biografía del Excmo. Sr. D. Mateo Seoane*. Madrid, 1862; J. M. López Piñero: *La obra anatómica de Lorenzo Boscasa*. Salamanca, 1960; J. M. López Piñero: "Francisco Javier Laso de la Vega y la introducción de la auscultación en España". *Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina*, XII (1960), 157-167; A. Albarracín Teulon: *Diego de Argumosa y Obregón. Cirujano español del siglo XIX*. Madrid, 1956.

[5] Acerca de la geología de este período, pueden consultarse los siguientes estudios: L. Mallada: "Progresos de la Geología en España durante el siglo xix". *Revista Contemporánea*, CVII (1897), 223 ss.; E. Maffei y R. Rua Figueroa: *Apuntes para una Biblioteca*

Española de libros, folletos y artículos, impresos y manuscritos, relativos al conocimiento de las riquezas minerales y a las ciencias auxiliares. 2 vols., Madrid, 1871-72; J. RODRÍGUEZ CARRACIDO: "La cristalografía en España". *Estudios histórico-críticos de la Ciencia Española,* 2.ª ed., Madrid, 1917, 265-272; F. VILANOVA: "Ilmo. Sr. D. Juan Vilanova y Piera. Nota bibliográfica". *Linneo en España.* Zaragoza, 1907, 355-364.

[6] La historia de la anatomía española de este período ha sido expuesta en varios trabajos monográficos: V. ESCRIBANO: *Datos para la historia de la anatomía y cirugía españolas en los siglos XVIII y XIX.* Granada, 1916; M. L. TERRADA FERRANDIS y R. MARCO: *La histología española anterior a Cajal.* Salamanca, 1965; J. M. LÓPEZ PIÑERO: *Estudios sobre anatomistas españoles del siglo XIX.* Valencia (en prensa); pueden consultarse también algunos estudios biográficos: R. CAMPO MARTÍN: *Discursio biográfico del eminente anatómico español D. Juan Fourquet y Muñoz.* Madrid, 1881; A. PULIDO: *El Dr. Velasco,* Madrid, 1894; R. FORNS Y ROMANS: *Datos para la historia de la otología española* (sobre M. Viñals). Madrid, 1896; F. VIÑALS Y TORRERO: *El doctor Maestre de San Juan y su obra científica.* Madrid, 1893.

[7] Una información detallada relativa a nuestra historia natural durante esta época se encuentra, entre otros, en los siguientes estudios: C. ARÉVALO CARRETERO: *La Historia Natural en España.* Madrid, 1935; A. J. BARREIRO: *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862 a 1865).* Toledo, 1926; L. FERNÁNDEZ NAVARRO: "La Real Sociedad de Historia Natural (cincuenta y seis años de intensa labor científica)". *Conferencias y Reseñas Científicas de la Real Sociedad Española de Historia Natural,* II (1928), 101-108; E. HERNÁNDEZ PACHECO: "Antecedentes, origen y desarrollo de la Sociedad Española de Historia Natural". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (1949), 45-61; M. COLMEIRO: *La botánica y los botánicos de la Península Hispano-lusitana. Estudios bibliográficos y biográficos.* Madrid, 1858; J. M. DUSMET: *Recuerdos para contribuir a la Historia de la Entomología en España.* Madrid, 1944; también son de gran utilidad las exposiciones de los historiadores de la farmacia, principalmente: R. FOLCH ANDREU: *Historia de la Farmacia.* Madrid, 1927; G. FOLCH JOU: *Historia de la Farmacia,* 2.ª ed., Madrid, 1957; R. ROLDÁN GUERRERO: *Diccionario biográfico y bibliográfico de autores farmacéuticos españoles.* Tomo I. Madrid, 1958-1963. En cuanto a los estudios biográficos, anotaremos los siguientes: M. CAZURRO: *Ignacio Bolívar y las Ciencia Naturales en España.* Madrid, 1922; J. OLMEDILLA PUIG: *Elogio histórico de D. Fernando Amor y Mayor (muerto en la expedición científica al Pacífico).* Madrid, 1872; I. DE INZA: "Excmo. Sr. D. Miguel Colmeiro y Penido. Notas biográficas". *Linneo en España.* Zaragoza, 1907, 261-264; F. AZPEITIA MOROS: "El doctor Hidalgo y sus publicaciones malacológicas". *Revista de la Real Academia de Ciencias,* XXI (1923), 58-120; C. FERNÁNDEZ DURO: *El doctor Marcos Jiménez de la Espada, naturalista, geógrafo e historiador.* Madrid, 1898; J. COMÍN: "D. Laureano Pérez Arcas". *Linneo en España.* Zaragoza, 1907, 341-344.

[8] Resultan útiles, en primer término, las exposiciones de conjunto de la historia de la medicina española decimonónica: L. COMENGE: *La Medicina en el siglo XIX. Apuntes para la historia de la cultura médica en España.* Tomo I (único publicado). Barcelona, 1914; L. S. GRANJEL: *Historia de la Medicina española.* Barcelona, 1962; J. M. LÓPEZ PIÑERO: "El saber médico en la sociedad española del siglo XIX". *Medicina y Sociedad en la España del siglo XIX.* Madrid, 1964, 31-107; L. S. GRANJEL: *Historia de la Oftalmología española,* Salamanca, 1964; L. S. GRANJEL: *Historia de la Pediatría española.* Salamanca, 1965; T. CARRERAS ARTAU: *Estudios sobre médicos-filósofos españoles del siglo XIX.* Barcelona, 1952; J. HERRERA YEBRA: *La patología general en España durante el siglo XIX.* Madrid, 1955; R. PESET REIG: *La patología cardiorrespiratoria en la primera mitad del siglo XIX español.* Valencia, 1963. Los estudios biográficos son en este tema mucho más numerosos que en los restantes. Recordaremos tan sólo: *Libro en honor del Dr. D. Juan Creus y Manso.* Granada, 1928; J. ALVAREZ SIERRA: *El doctor D. Federico Rubio. Vida y obra de un cirujano genial.* Madrid, 1947; J. FREIXAS: *Biografía del Dr. Bertomeu Robert Yarzábal.* Barcelona, 1928; J. M. LÓPEZ PIÑERO: "Juan Bautista Peset y Vidal y las 'generaciones intermedias' del siglo XIX médico español". *Medicina Española,* XLVI (1961), 186-203, 321-327; R. SANCHO DE SAN ROMÁN: "Pedro Mata y el somaticismo psiquiátrico". *Cuadernos de Historia de la Medicina Española,* I (1962), 25-60; etc.

[9] La literatura dedicada a la historia de la fisiología española decimonónica es extraordinariamente escasa. Remitimos a los trabajos generales reseñados en la nota anterior.

[10] Véanse: G. VICUÑA: *Discurso de apertura del curso académico de 1875-76 en la Universidad de Madrid.* Madrid, 1876; J. REY PASTOR: "Historia de las matemáticas en España durante el siglo XIX". *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias.* Congreso de Valladolid, 1915, tomo I, 7-20; J. A. MARTÍNEZ CARRILLO: "Las matemáticas en la España del siglo XIX". *Almena,* II (1963), 149-153; J. R. DE LUANCO: "Juan Agell y sus trabajos científicos". *Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona,* 3.ª época, tomo I, 283; J. RODRÍGUEZ MOURELO: "D. José Echegaray". *Revista de la Real Academia de Ciencias,* XV (1916), 121-136.

[11] La historia de la química española de estos años la han estudiado, entre otros, los siguientes trabajos: J. CASARES GIL: *Algunos recuerdos históricos sobre la Química de la*

segunda mitad del siglo XIX. Burgos, 1940; J. RODRÍGUEZ CARRACIDO: "La enseñanza de la Química biológica en España". *Estudios histórico-críticos de la Ciencia Española*, 2.ª ed., Madrid, 1917, 397-404; J. PASCUAL VILA: *La Química en la Facultad de Ciencias de Barcelona*. Barcelona, 1951; R. ROLDÁN GUERRERO: "Un siglo de enseñanza de la Química en la Universidad de Madrid (1750-1850)". *Anales de la Real Academia de Farmacia*, XXIII (1957), 337-362; J. RODRÍGUEZ MOURELO: "D. José Ramón Luanco". *Revista de la Real Academia de Ciencias*, III (1905), 363-379; J. M. LÓPEZ PIÑERO y P. MARSET: "José Montserrat y Riutort y la recuperación de los hábitos de trabajo experimental en la España del siglo XIX". *Actas del I Congreso Español de Historia de la Medicina*. Madrid, 1963, 403-407; indispensable resulta el manejo de los estudios de los historiadores de la farmacia (v. nota núm. 7).

[12] Véanse los trabajos de REY PASTOR y MARTÍNEZ CARRILLO citados en la nota núm. 10 y los siguientes estudios biográficos: J. REY PASTOR: "Datos biográficos de D. Eduardo Torroja". *Revista Matemática Hispanoamericana*, III (1943), 333-337; M. D'OCAGNE: "Torres Quevedo et son oeuvre mecanique". *Revue des questions scientifiques*, CXIV (1938), 5-14; P. PUIG ADAM: "Torres Quevedo. El cálculo mecánico y la automática". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XLVII (1953), 11-28; J. A. SÁNCHEZ PÉREZ: *Los inventos de Torres Quevedo*. Madrid, 1914; S. RÍOS: "Rey Pastor, maestro de Matemáticas". *Revista Matemática Hispano-Americana*, XXI (1962), 106-113; R. SAN JUAN LLOSA: "Julio Rey Pastor. El investigador matemático y el hombre". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, LVI (1962), 469-476.

[13] Son muy escasos los estudios dedicados al saber astronómico y físico de esta época española: A. J. BARREIRO: "El Observatorio Astronómico de Madrid: su fundación y desarrollo". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XXIX (1932), 173-190; L. VILLENA: "Cincuenta años de Física en España". *Arbor*, XXXIII (1956); E. J. BALTA: "Noticia biográfica del Excmo. Sr. D. Blas Cabrera y Felipe. In Memoriam". *Anales de Física y Química*, XLI (1945), 1261-1273; J. PALACIOS: "Terradas, físico". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XLIV (1950), 359-368; J. REY PASTOR: "Esteban Terradas, su vida y su obra". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XLIV (1950), 381-410.

[14] Remitimos de nuevo a las publicaciones de CASARES GIL, RODRÍGUEZ CARRACIDO y PASCUAL VILA citadas en la nota núm. 11. Véanse también los siguientes estudios biográficos: F. PARDILLO VAQUER: "D. Laureano Calderón Arana (1847-1894)". *Estudios Geológicos*, núm. 7 (1947), 3-5; A. PÉREZ VITORIA: "Enrique Moles: el investigador, el profesor, su influencia en la Química española". *Ciencia* (México), XIII (1953), 13-23; O. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ: *José R. Carracido. Recuerdos de su vida y comentarios a su obra*. Madrid, 1929; I. SALA DE CASTELLARNAU: "Ciencia y fe en el bioquímico Antonio de Gregorio Rocasolano". *Razón y Fe*, CXXIII (1941), 310-317.

[15] Además de las publicaciones de ARÉVALO, FERNÁNDEZ NAVARRO, HERNÁNDEZ PACHECO, DUSMET, FOLCH ANDREU, FOLCH JOU y ROLDÁN, citadas en la nota núm. 7, puede consultarse: L. DE HOYOS SAINZ: "Notas para la historia de las ciencias antropológicas en España". *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Granada* (1911), V, 61-80; C. CORTÉS LATORRE: "Don Blas Lázaro Ibiza". *Anales Instituto Botánico A. J. Cavanilles*. XVIII (1960), 37-52; F. DÍAZ TORAOS: "El Excmo. e Ilmo. Sr. D. Joaquín María Castellarnau y Lleopart". *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, XXVIII (1931), 143-158; P. GARMENDÍA: "Bibliografía de las obras de D. Telesforo de Aranzadi". *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXVI (1935), 157-173; M. GUIRAO GEA: "Datos biográficos de D. Federico Olóriz Aguilera (Ensayo)". *Boletín de la Universidad de Granada*, III (1954), 1-149.

[16] Véanse los trabajos de MALLADA y RODRÍGUEZ CARRACIDO citados en la nota núm. 5, y los siguientes estudios biográficos: E. HERNÁNDEZ PACHECO: "El geólogo gaditano D. José de Macpherson y su influjo en la Ciencia española". *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Cádiz* (1927), I, 75-92; "Don Lucas Fernández Navarro". *Ibérica*, XXXIV (1930), 370.

[17] Aparte de los trabajos de ESCRIBANO, TERRADA-MARCO y LÓPEZ PIÑERO, citados en la nota núm. 6, v.: M. ESPINOSA VENTURA: *Memoria apologética del Dr. D. Peregrín Casanova Ciurana*. Valencia, 1921; G. RODRÍGUEZ LAFORA: "El Profesor Simarro". *Archivos de Neurobiología* (1921); G. MARAÑÓN: *Cajal: Su tiempo y el nuestro*. Santander, 1950; P. LAÍN ENTRALGO: "Estudios y apuntes sobre Ramón y Cajal". *España como problema*, I, 371-451. Madrid, 1956; P. LAÍN ENTRALGO: "Vida y significación de Nicolás Achúcarro". *Medicamenta*, XXXVII (1962), 36-40; P. CANO DÍAZ: *Pío del Río Hortega*. Madrid, 1956.

[18] A. RUIZ GALARRETA: "José Gómez Ocaña. Su vida y su obra". *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*, X (1958), 379-496; L. CERVERA: "La obra de Turró juzgada por sus discípulos. La obra fisiológica". *Revista de Higiene y Sanidad Pecuarias*, XVI (1926), 714-727.

[19] Una información de tipo general se encuentra en las publicaciones de GRANJEL, LÓPEZ PIÑERO, CARRERAS ARTAU y HERRERA YEBRA, citadas en la nota núm. 8. De los innumerables estudios biográficos de médicos españoles de este período, recordaremos: E. GARCÍA DEL REAL:

Jaime Ferrán. Biografía. Madrid, s. a.; trabajos de diferentes autores dedicados a la obra de Turró en el volumen XVI (1926) de la *Revista de Higiene y Sanidad Pecuaria;* E. ROMERO: "Notas biográficas de D. León Corral y Maestro". *Medicina,* XIX (1951), 143-155; A. PEGO BUSTO: "Vida y obra del cirujano José Ribera y Sans". *Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina,* III (1951), 205-263; J. GOYANES CAPDEVILA: "El Dr. D. Alejandro San Martín". *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas,* XX (1908), 321-326; J. M. BARAJAS GARCÍA: *El Dr. D. Antonio García Tapia, su vida y su obra.* Madrid, 1956.

LA NOVELA ESPAÑOLA EN LENGUA CASTELLANA (1939 - 1965)

por

MARIA DEL PILAR PALOMO

INTRODUCCION

Me parece necesario aclarar, dada la brevedad de espacio con que cuento y las posibles omisiones, que en este somero panorama de la novela española actual tiendo mucho más a la presentación de unas corrientes literarias, con los mundos novelísticos que las sirven, que a una programación individual de novelistas, considerándolos en su valor aislado. Bajo esta premisa huyo siempre de adjetivar, porque entiendo que afirmar la importancia de un novelista, o declarar a una novela de extraordinaria, exigen, para su validez, una demostración que escapa a mis límites de espacio. De este modo, las siguientes líneas, con toda la provisionalidad que impone lo actual, son sólo de carácter informativo respecto a un género literario cruzado por diversas tendencias y distintas personalidades unidas por una común cronología. Afortunadamente, la novela española actual, como toda su literatura, es algo más complejo y universal que ese realismo y popularismo en que suele ser simplistamente enclavada. Mi labor será, pues, un intento de acercamiento y comprensión hacia un género literario, y el espacio y orden en que los novelistas aparecen sirviéndolo no dependerán del valor aislado de esos novelistas, sino de la situación que tienen dentro de un campo cruzado por distintas orientaciones que exigen una mínima ejemplarización.

¿Cuándo comienza realmente la novela actual, esto es, la novelística de los últimos veintiséis años? La fecha de su iniciación es difícil de precisar, aunque se ha esgrimido con frecuencia la del grupo que formarían Cela, Laforet y Agustí como un frente que, cuando menos, atraía de nuevo la curiosidad hacia la novela española. En cierto modo, *Pascual Duarte, Nada* y *Mariona Rebull* recabaron para la novela española una atención que hasta entonces se dispersaba en traducciones novelísticas. Sin embargo, y sin despreciar en nada su valor de pioneros, con anterioridad a esos tres novelistas existían otros que proseguirían después su producción, y habían sido ya traducidas obras de Joyce, Faulkner o Dos Passos, cuya técnica novelística y visión del

mundo comenzaban a ser asimilados, junto a un modo social más o menos fugazmente divulgado por las editoriales *Zenit* y *Zeus* y que resurgirá años después en novelas como *Central eléctrica,* de Jesús López Pacheco. Junto a ello está muy reciente la aceptación de novelas históricas, como las de Núñez Alonso, o de larga tradición europea, como la trilogía *Los gozos y las sombras,* de Torrente Ballester, obras a las que parece un poco injusto tachar simplistamente de anacrónicas, cuando el éxito de novelas como *Doctor Zhivago,* de Pasternak, o *Il Gattopardo,* de Tomasi di Lampedusa, han hecho meditar a críticos serios la conveniencia de no olvidar un siglo tan eminentemente novelesco como el XIX europeo.

Caracteres generales

Por otra parte, cuando una falta de perspectiva histórica gravita sobre el análisis de un período literario, la emisión de juicios válidos no se condiciona a esta circunstancia, pero sí, indudablemente, se realiza esta subordinación —limitando la posibilidad de acierto— cuando se intenta una estructuración de escuelas definidas. Así, al operar sobre obras y autores en pleno desarrollo, y, como en el caso de la novela de posguerra, de pleno y rotundo resurgir, será difícil delimitar diferencias, fuera de las estrictamente individuales; pero, en cambio, será factible establecer afinidades de carácter general.

Únicamente cuando el tipo de novela española, surgida con fuerza hacia 1940, se ha desarrollado en sus líneas temáticas y estructurales, hasta alcanzar en algunos momentos cierta uniforme monotonía, este desarrollo se convierte en evolución y se pueden establecer algunos grupos distintivos de novelistas. Éstos no serán mejores ni peores que las individualidades coetáneas o inmediatamente anteriores, pero o estarán agrupados por un concepto análogo de novela, o caracterizados por un decidido empeño renovador.

La diferencia más característica de la novela posterior a 1940, en sus primeros años y fuera de positivas realizaciones de personal creación, con respecto a la novelística anterior, está constituida por la desaparición casi absoluta de todo tipo de novela intelectualizada y por la aparición total y absorbente de técnicas realistas. Realismo que había ya surgido incipientemente en los años anteriores al 36, que volverá a entroncar a la novela española con una de sus tradiciones narrativas —el realismo decimonónico— y que adoptará en gran parte de los autores la doble faceta de su expresión formal —hasta abocar a formas de máxima crudeza y escatología, en ocasiones— y de su sujeción argumental a una realidad exterior, producto de una inmediata observación. Porque la cualidad más destacada de gran parte de ese realismo será su intencionalidad testimonial. Testimonio de una época —la coetánea— y de un país —España— a través de unas experiencias o personales enfoques que, afortunadamente, confieren, en su individualidad creadora y en la intromisión de mundos novelísticos propios, una profundidad interna que escapa a los límites rastreros de un simple y topiquista realismo que se concibiese únicamente como lo puramente aparencial.

Así, la inclinación del autor a un mundo personal, proyectado hacia una realidad objetiva —Carmen Laforet, por ejemplo—; la deformación literaria de esa realidad —Cela—, o la plasmación documental, pero elaborada, de un mundo externo —Luis Romero—, señalan tres vertientes de un mismo realismo que, hacia 1955, aproximadamente, cristalizará, por ejemplo, en posiciones novelísticas más claramente diferenciadas. De una parte, de la condensación o exageración del elemento testimonial, cercenando cada vez más lo in-

terpretativo personal, brotará la novela *objetiva,* casi magnetofónica, que tiene su definitivo punto de arranque en Sánchez Ferlosio. De otro lado, la novela que podría llamar *vivencial* —proyección de la intimidad en la realidad externa— se continúa y reafirma en un tipo de novela, menos diferenciado técnicamente que el anterior, del que puede ser ejemplo la obra de Ana María Matute, o, en un polo de radicales diferencias, la de Juan Goytisolo o Tomás Salvador. Y, por último, como prometedora innovación, la superación de un realismo adscrito a lo cotidiano y lo estrictamente verosímil en la novela simbólica de un Guerrero Zamora o en la humanamente intelectual de Antonio Prieto.

Antecedentes realistas

Naturalmente, este renacer de técnicas realistas, difundido en varias vertientes posteriores, no surge sin unos precedentes. La separación casi tajante de una y otra generación novelista —anterior y posterior a 1939— reside más en la desaparición de formas que en la aparición total de otras. Porque serán únicamente los autores que ya habían participado en un movimiento realista anterior al 36 los que van a continuar su labor con absoluta vigencia. De tal manera que, si se pierde la posible difusión de un Jarnés o un Urabayen, con sus conseguidas novelas de tipo intelectual, o se cierra totalmente el ciclo de la novela galante con lejanos ecos posmodernistas, se mantiene, en cambio, en todo su vigor y se sigue paulatinamente desarrollando la obra de Arbó, Soler, Zunzunegui o Ledesma Miranda.

El realismo de los años 30 tiene su origen, en gran parte, en el movimiento de denuncia y crítica social, afincado por lo general en lo político, de que participa la sociedad española, como parte integrante de una situación universal que, por circunstancias históricas especiales, se recrudece en España. La tajante crudeza y crítica de una nueva mentalidad alcanza a la literatura, hasta arrumbar paulatinamente toda forma de arte puro, para detenerse en el mediatizado análisis de unos problemas sociales. Esta subordinada intencionalidad crítico-social, casi siempre de mediocre realización, pero que produjo, sin embargo, las revelaciones literarias de Carranque de Ríos, Sender o Barea, se afincaba decididamente en un marco y expresión realistas, como vehículos aptos para una difusión no minoritaria.

Surge así, participando del anterior movimiento, en lo que éste tiene de redescubrimiento literario, un realismo rural, de denuncia trágica de vidas fatalistas, que se puede ejemplificar con el mundo amargo y desolador de las mejores obras de BARTOLOMÉ SOLER, con su *Marcos Villarí* (1927), la epopeya trágica del payés catalán, continuado ideológica y literariamente en el bronco *Patapalo,* de 1949; o con el mundo rural de SEBASTIÁN JUAN ARBÓ, con sus obras catalanas de preguerra y su posterior producción castellana —*Caminos de noche* (1937), *Tierras del Ebro* (1940), *Tino Costa* (1948)—, en donde una resignada y fatalista miseria se desarrolla en páginas crueles de redención social, atenuada literariamente por un intencionado casticismo tradicional, que nutre principalmente su *Martín Caretas* (1955). Posteriormente, Arbó ha desentrañado cuanto hay de dolor íntimo y entrañable ternura propia en ese mundo novelesco a través de las reveladoras páginas autobiográficas de *Los hombres de la tierra y el mar* (1961).

Partiendo, como Arbó, de unos recuerdos entrañables, de unas vivencias personales, pero separándose de toda intencionalidad o testimonio social, publica en 1930 su primera novela extensa RAMÓN LEDESMA MIRANDA. *Antes del mediodía* (1930), *Evocación de Laura Estébanez* (1933) y *Viejos personajes* (1936) constituyen, probablemente, los tres ejemplos más significativos entre

los precedentes de una parcela de la novelística actual, por su valoración del mundo cotidiano y familiar, en que se analizan ambientes y personas con un sereno criterio realista, si no de testimonio, sí de presentación imparcial. Aunque esta imparcialidad, realizada a través de una técnica de observación, a veces se desliza hacia un velado costumbrismo —*Almudena* o *Historia de viejos personajes* —, o se matiza imperceptiblemente con un tono evocador, sustancial al novelista. Evocación de recuerdos personales —*Antes del mediodía* —, de un mundo pasado que se alza nostálgico —*La casa de la Fama* (1951) —, o que se traduce, incluso, en procedimiento técnico, al delinear en *Laura Estébanez* una figura central de mujer a través de las contrapuestas evocaciones que de ellas nos dan los personajes.

Si en Ledesma Miranda el costumbrismo asoma veladamente, una abierta intencionalidad costumbrista y regional será la norma de las primeras obras de Juan Antonio de Zunzunegui. Desde *Vida y paisaje de Bilbao*, publicada en 1926, hasta *El supremo bien*, que se traslada a escenario madrileño, la obra de Zunzunegui se localiza en los tipos, costumbres y entidades bilbaínas, para a partir de este momento — 1951 — situar su producción en ambos ambientes.

La producción de Zunzunegui es, sin duda, la de mayor extensión de la actual novelística. Parece como si, para el autor, la norma fundamental del novelar fuera la capacidad de inventiva y la fecundidad. Pero si esa fecundidad se traducía en Pérez Galdós — autor con quien se enlaza en muchos puntos Zunzunegui, el más genuino representante actual de un renacer del realismo decimonónico — en una incontenible humanidad que desbordaba las páginas de la obra novelesca, en Zunzunegui su dilatada producción se nutre a partes iguales de argumento, acción, análisis psicológico y estudio del ambiente — resortes todos tradicionales del novelar —, pero también de una minuciosa, puntual y, con frecuencia, reiterativa y agobiante información detallista de cada uno de los episodios, temas o costumbres que se asoman a sus novelas. Información sobrante, ya que no es sustitutivo de intuición creadora, puesto que en los casos en que Zunzunegui declara haber operado sobre una realidad imaginada —*La vida como es* (1954) — alcanza precisamente una de las realizaciones más ágiles y estéticamente más convincentes de su producción.

Si se hubiera de extraer la nota personal del realismo del autor — fuera de sus concomitancias con los novelistas del XIX —, probablemente habría de unirse a su minuciosa técnica detallista la densa y acabada arquitectura de sus obras, rematadas hasta con exceso en todos sus puntos. Y, temáticamente, su detención preferente en el mundo de las finanzas — como Gutiérrez Gamero, su antecedente en devoción galdosiana —, analizado desde distintos aspectos, pero valorando siempre el poder de la riqueza y su trascendencia humana y social, que se traduce en la obsesión primordial de muchos de sus protagonistas. Así, en la extensa galería de sus personajes, será reiterativa la aparición del tipo ambicioso, del hombre procedente de distintas capas sociales que alcanza dinero y poder, a trueque, a veces, de su felicidad. Tipo humano que puede adoptar la forma del simple avaro —*El barco de la muerte* (1945) —, de la mujer que une a su temperamento femenino una mente de hombre de negocios —*La quiebra* (1947) —, del hombre a quien se le fue la vida amasando fortuna —*El supremo bien* (1951) —, o del ambicioso sin escrúpulos que alcanza el poder, pero a quien vence la vida —*El hijo hecho a contrata* (1956) — o un oculto destino —*El camión justiciero* (1956) —. Todos ellos, tipos natos de ambiciosos, con una feroz apetencia de dinero, a la que no escapa la Soledad de *El camino alegre* (1962), afortunada mezcla literaria de mística, prostituta y negociante, que concilia en su conciencia el misticismo con la conservación de unas riquezas de procedencia indigna.

Ahora bien, esta detención en determinados aspectos de la mercantilizada sociedad actual — pese a que sólo en contadas ocasiones la acción de los relatos de Zunzunegui sea rigurosamente coetánea — se traducirá en otro aspecto de su novelística: el de denuncia y sátira social — *Esta oscura desbandada* (1952), *Una mujer sobre la tierra* (1959) —, no exenta de ciertos resortes moralizantes, radicados incluso en el título — *El supremo bien* — o en imprevistos y casi simbólicos finales, como en *El camión justiciero.*

Pero la obra de Zunzunegui, eslabón cronológico entre dos generaciones de novelistas, no supone — al menos en sus comienzos — una renovación, sino una vuelta a cauces tradicionales. La incorporación definitiva del realismo a los caminos y técnicas de la novela actual española se realiza en la obra de los escritores posteriores a 1940, que surgen, aparentemente, con el impulso de un resurgir total.

La deformada realidad de Camilo José Cela

En 1942 se publica *La familia de Pascual Duarte.* De nuevo, el relato se centra en torno a un mundo rural, descrito con máximo realismo. Pero la obra presenta unas notas innovadoras, percibidas, más o menos conscientemente y con mayor o menor comprensión, por críticos y lectores desde el momento de su aparición.

No se trata de un realismo a la zaga de una crítica social o de un valor documental o costumbrista, sino de la deformación realista de un ambiente en favor de un concepto de novela de factura personal y de un especial mundo literario. Novela lineal, escrita en primera persona, cuya vivísima acción brota o gira impulsada por un punto central, radicado en la psicología del protagonista, en el *Pascual Duarte* se afirman las bases de una de las características fundamentales de la obra de CAMILO JOSÉ CELA: el primitivismo, según destaca Paul Ilie, uno de sus críticos. Primitivismo que alienta en la novela sobre una base psicológica de técnica tradicional: la autoconfesión analítica de un hombre en el que el instinto, las contradictorias emociones y la violencia han suplantado a la razón. Y, por añadidura, para mejor subrayar este carácter, Pascual Duarte — que es él y su circunstancia, en frase orteguiana — ha sido colocado en un ambiente que participa de su primitivismo con impulsos instintivos. La brutalidad y el horror llegan así a constituir la nota medular de la novela, porque es lo peculiar de la psicología y la moral de su protagonista.

Ahora bien, este desgraciado ambiente no se analiza ni se discute. Simplemente, *es así* — en una cuidada selección, no observación, que desemboca en una estética de la fealdad —, lo mismo que Pascual Duarte, muy existencialmente, se encuentra con una vida y una realidad de las que su mente primitiva no intuye sino su presente acaecer y su desolación. Ese *tremendismo,* pues, de la novela, es parte integrante de su interna concepción, pero nunca cualidad literaria extrínseca. Y es, sin embargo, ese tremendismo, utilizado como parte accesoria de la narración y aún más desvirtuado, con frecuencia, por un falso documentalismo, el que dejó una negativa secuela, durante unos diez años, aproximadamente, en la novela española.

Atendiendo a su estructura, *La familia de Pascual Duarte* es la más homogénea — ya que no la más meditada — novela de Cela. El resto de su obra — excepto el caso singular de *Miss Caldwell habla con su hijo* (1953), curioso ejemplo de narración psicoanalítica, que adopta en ocasiones la forma literaria de un surrealismo "sui generis" — se fragmenta casi siempre en una estructura múltiple, frente a la centralista concepción de la primera novela. *Pabellón de*

reposo (1944) inicia el tipo de novela realizada por condensación o yuxtaposición de personajes equivalentes o de episodios consecutivos, como *El nuevo Lazarillo* (1944). Sólo en 1955, en *La catira*, intentará Cela, por última vez hasta el presente, estructurar una novela en torno a una acción única o principal, dirigida por un personaje central, la *catira* Pipía Sánchez. Pero, incluso en esta obra, tras la tensión dramática de la primera parte, de fortísima ligazón temática y emocional, esa unidad se diluye en la segunda, con la aparición incesante de nuevas tramas y personajes, que casi ahogan en ocasiones la potente concepción inicial, de traslado del primitivismo celiano a un ambiente exótico, con el consiguiente y forzado desplazamiento lingüístico.

En realidad, la obra novelística de Cela, a través del cuento primero, y dominando cada vez más campo literario —ya se advierten señales inequívocas en *La colmena* (1951) —, ha derivado a lo que el mismo autor definió como "apunte carpetovetónico". En él, con un original y gracioso realismo, primero, y a base de monótonos *clichés* lingüísticos después, se detiene, por separado, en tipos falsamente populares, insertos en la caricatura deformadora, que se intentan definir, como en un curioso censo municipal, con la enumeración de nombres, apellidos, origen y profesión, buscando siempre para ello lo más estrambótico, desusado y hasta chistoso del santoral y la toponimia. El punto de enlace entre el centralismo de *Pascual Duarte* y la introspecicón psicológica de *Pabellón de reposo,* de una parte, y el "apunte carpetovetónico", de otra, podría hallarse en las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y *La colmena.* En la primera, porque en ella se encuentra el germen del género literario que, junto con el cuento, brindará al "apunte" celiano amplia cabida: los libros de viajes. Y la segunda, porque la superficialidad psicológica y la tónica, en parte deformadora y caricaturesca de muchos de sus numerosos personajes, están muy cerca de la técnica del "apunte", que presta, además, a la novela no pocos rasgos estilísticos. Esta deformación caricaturesca de *La colmena* afecta, sin embargo, a la obra más profundamente.

En realidad, así como la novela picaresca encerraba, tras su aparente y falso valor documental, la crisis de una concepción humanística, y lo documental aparente se utilizaba en función del enfoque ideológico de una concepción de la existencia, *La colmena* empleó también unas aparentes notas objetivas para dar no la visión de una etapa localizada de la vida española —la posguerra—, sino una amarga y desoladora visión del vivir humano, a la que no escapa ni el mundo infantil, ajeno a problemas sociales y económicos. Pero la técnica de la novela —esa multitud de personajes engarzados que pulula por sus páginas durante tres días de sus anodinas existencias— ha llegado a Cela a través de la creciente difusión que hacia el año 50 alcanza en España la novela norteamericana. Significativamente, cuando la juventud española está redescubriendo a Dos Passos, se publica, en 1951, en Buenos Aires, *La colmena* y recibe Romero el Premio Nadal por *La noria.* Pero si Romero no ha recogido de los precedentes norteamericanos sino la forma técnica, Cela ha transmitido a su obra el mismo impulso criticista que los animó.

En cuanto a la citada disgregación estructural de la novelística de Cela, seguirá animando gran parte de su producción hasta un último y reciente intento de estructuración a la inversa. Tras el paulatino anquilosamiento del "apunte", al ir acentuándose las notas del primitivismo mental de sus personajes —*Historias de España* (1958) — y las notas de estilo, deformadamente populares, y tras el recuento de existencias que suponen las dos series de *Los viejos amigos* (1960-1961), Cela intenta la conversión de estos "apuntes" en una estructura nuevamente novelesca en *Tobogán de hambrientos* (1962). En esta obra, "novela serpentón", según define su autor, Cela prosigue la técnica de un

cuento publicado con anterioridad —*El cuento de la buena pipa*— y engarza, no por encuentros casuales de los personajes, como en *La noria*, de Romero, sino por referencias del propio narrador, hasta doscientos episodios o capítulos, que, a partir del número cien, se enlazan a la inversa, hasta hacer coincidir el episodio doscientos con el personaje primero, y lograr así que el número de personajes sea la mitad del de episodios. Pero, fuera de esta técnica externa y absolutamente acomodaticia, la novela no ofrece ningún nuevo tratamiento respecto a la técnica celiana de época reciente.

Son narraciones desprovistas de ternura e intimidad —cualidades que aparecen en no pocos cuentos del autor, pero mezcladas casi siempre con un sentimentalismo irónico que las desvirtúa—, en las que Cela parece haberse fijado en una parcela de la realidad para deformarla con arreglo a un criterio de origen literario con Valle-Inclán al fondo. Por el contrario, cuando un novelista llega a las cosas y los seres, sólo a través de su propio mundo interno —no literario, sino vital—, se produce un tipo de novela de menos llamativa apariencia, pero de entrañable intimidad.

El realismo vivencial de Carmen Laforet

Así, la obra de Carmen Laforet aparece desde sus comienzos como reflejo y exposición de un mundo novelístico propio, derivado de su íntimo e intransferible mundo humano, de su manera y modo de ver y sentir una realidad ajenas. Y la relación o dependencia de ambos planos, el literario y el humano, late en la misma base de su novelística: "Cuando hice la segunda novela comprendí que no había remedio, que todo lo que floreciese en mi vida sufriría ese monstruoso proceso de elaboración literaria necesaria para inventar..."

Indudablemente, la autora parte, para alcanzar su realidad novelesca, de la observación. Pero, por otro lado, su inventar nace siempre de un hecho íntimo de su círculo vital, humano. No se trata de "literaturizar" unos hechos vividos, de partir de unas experiencias concretas, sino de montar o crear su mundo novelístico sobre su propio mundo interior, arrancando de una idea esencial que se pluraliza en diversos personajes y argumentos, pero que, en el fondo, responden a una misma e idéntica preocupación ante la vida. En definitiva, partir de la vivencia producida por una circunstancia autobiográfica, para montar sobre ella una circunstancia literaria que incluso puede ser, en los accidentes, diametralmente opuesta. Desde este punto de vista, el tan discutido autobiografismo de la autora se convierte en algo mucho más complejo que el puro *contar su vida*. Se trata, en realidad, de la perfecta y tradicional simbiosis autor-obra, con su juego de mutuas influencias. "Este mundo en el que yo personalmente me he convertido", dice la autora. Y sus personajes, por lo tanto, como brotados de idénticos impulsos, mantendrán inalterables unas curiosas analogías, llámense Andrea —*Nada* (1945)—, Marta —*La isla y los demonios* (1952)—, Paulina —*La mujer nueva* (1956)— o Martín —*La insolación* (1963)—.

A través de todos ellos, la obra de Carmen Laforet se desarrolla en una trayectoria de clara evolución psicológica. "*Nada* es una interrogación viva, anhelante", dice la autora. Y doce años después dirá Paulina, su personaje: "A veces es imposible vivir con la dureza y la fuerza que uno anhela en la juventud... ¿Por qué estaremos así, desgraciados, anhelantes?" De una a otra posición vital se desliza la obra novelesca de la autora. La interrogación de *Nada* se traducirá en su detención en personajes adolescentes, que se sitúan ante la vida, embriagados por la vida misma, sin comprender siquiera esa em-

briaguez. "No sabía por qué la vida la llamaba tan poderosamente siempre", confiesa Rosa, la protagonista de *El piano.* Llamada que envuelve a Martín en una exaltación tan poderosa que sus efectos se traducen en una casi *insolación* de su alma adolescente.

Esta llamada de la vida incita al personaje a descubrir su esencia, su justificación. Con frecuencia, a su profundo amor vital no le basta con entregarse a un mundo sensorial. Más allá de la sensación anhela el conocimiento, el ansia de verdad, de plena autenticidad, tan imperiosa en la juventud. El personaje vive esperando el hecho, a veces fortuito, que aclare su vida; idea que asocia a un cambio en ésta que la intensifique —estancia de los parientes de Marta en la isla o entrada de Martín en el mundo atrayente de una gloriosa amistad—, que la libere —llegada de Andrea a Barcelona y abandono de la misma ciudad—, o que la llene y la modifique: conversión de Paulina.

La búsqueda o el deseo de hallar lo más vital, lo más verdadero y puro de la existencia, toma en el personaje la forma de una fidelidad inquebrantable a unos valores espirituales propios, que no siempre serán los preestablecidos por la sociedad, y que, dentro de la aparente indiferencia ante los hechos exteriores, adquiere el matiz de una rebeldía espiritual, que hallará su culminación en la protagonista de *La mujer nueva,* plenitud y madurez de las adolescentes de novelas anteriores.

Por esta entrega a su ser íntimo, el personaje se forma un mundo interno, absolutamente cerrado, propio y personal, aislado en medio de las pasiones, mezquinas o vulgares, por lo general, de los seres que le rodean, pero que se abre cuando presiente que otros seres pueden, precisamente, completarlo, como en el caso de Martín y sus amigos. Inmerso, por lo tanto, en su mundo cerrado, sólo roza el interés del personaje aquello que proviene de él mismo o lo que, llegado de una realidad externa, puede ser incorporado a él. Y la confrontación o asimilación de ese mundo suyo con el externo de la ajena realidad puede significar la respuesta buscada, la culminación del conocimiento, la plenitud vital.

Cuando esta búsqueda, que deriva de un anhelo de vida, termina, y el personaje encuentra o parece encontrar la respuesta —en la amistad, en *Nada* y *La insolación;* en el amor, en *La isla y los demonios,* y plenamente, como final de una trayectoria, en el hallazgo de la Gracia, en *La mujer nueva*—, sobreviene el asombro, el deslumbramiento y, sólo en el último caso, por su plenitud, la paz y una serena felicidad. Y será norma muchas veces, en una valoración plena de la sencillez de lo cotidiano, que encuentre esa paz en lo común de cada día que rodea su existencia: Rosa, en *El piano;* Pedro, en *Un matrimonio;* o en la trascendencia de lo vulgar, en *Al colegio.*

En Marta, como en Andrea o Martín, la exaltación hallada es transitoria. El interrogante prosigue, y, con él, la esperanza que motiva su busca, pese al derrumbamiento espiritual sufrido. "El mundo es inmenso. Está esperando ojos que lo miren, piernas que lo crucen..." "Ella estaba libre delante de su juventud. Para sus pies eran los caminos", pensará Marta. Y esa nueva búsqueda, lo mismo que el hallazgo, se encarna siempre en el comienzo de una vida nueva, incluso en lo accidental. Andrea marcha a Madrid; Marta, a Barcelona; Martín cierra una etapa de su vida con el regreso a casa de su abuela, y Paulina comienza, asimismo, su nueva vida de aceptación de la voluntad divina con un cambio de las circunstancias de su existencia. Y con una paz que es respuesta a los adolescentes interrogantes anteriores, brotados íntimamente de la afirmación de la autora: "Mis libros se deben a un profundo amor a la vida."

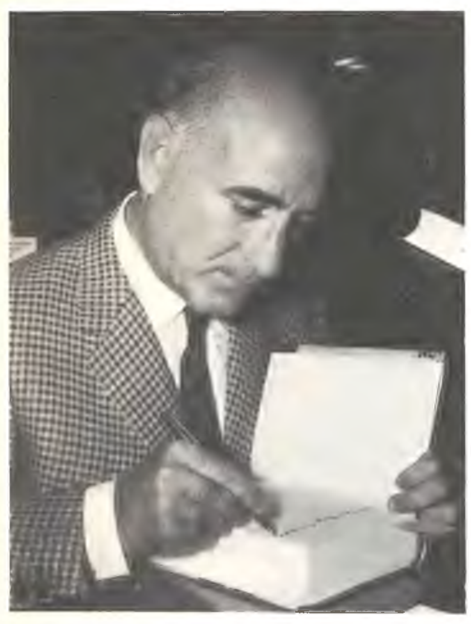


Juan Antonio Zunzunegui.



Camilo José Cela.


Carmen Laforet.


José María Gironella.

Realismo de intención testimonial: García Serrano, Gironella, Agustí

Tanto la obra, en general, de Cela, como la de Carmen Laforet comienzan y acaban en el mundo —literario o vital— del propio autor. Pero, muy frecuentemente, la circunstancia histórica en que el autor coloca a sus personajes constituye el factor primordial del quehacer novelístico. Entonces, dichos personajes se crean, por lo general, como proyección de determinado ambiente, época o situación de la que se pretende dejar testimonio. Lo cual, por otra parte, no impide que el contorno humano de dichos personajes alcance, en ocasiones, la máxima categoría estética. Pero en la mayor o menor subordinación del personaje a la situación, conflicto o vicisitud histórica que, con pleno realismo siempre, se pretende desarrollar, se advierte un mayor o menor acercamiento a la novela de testimonio histórico tradicional. Ejemplos característicos de tres actitudes o grados distintos de esta evolución pueden ser tres novelistas de esta primera promoción o grupo de escritores de posguerra: García Serrano, Gironella y Agustí.

Rafael García Serrano publica en 1943 *La fiel infantería*. Con ella penetra de lleno en el tema esencial de su novelística: la guerra civil española. Pero, aun contando con un conocimiento de los hechos de auténtico especialista, el tema en García Serrano se subordina casi siempre a la peripecia humana. El autor opera con vivencias propias, emotivos recuerdos personales y experiencias concretas. Conoce siempre el dato, pero aspira a dar el latido humano que pueda entrañar. Y con ello, sin descuidar el aspecto puramente histórico, lo que ofrece es la versión *cotidiana* de la guerra, con su anecdotario, sus notas cómicas, heroicas, grandiosas o miserables, realistas, a veces, hasta el *tremendismo*. La técnica impresionista de García Serrano opera sobre un criterio selectivo, no acumulativo, como haría posteriormente Gironella. García Serrano nos dará la *impresión* de un ambiente y una situación, entresacando de su propio mundo personal —que en este caso se confunde con una circunstancia externa— todo aquello que puede configurarlo, ya que no se trata de una elección de tema e intencionalidad *a priori* —como en el caso de Gironella—, sino de la necesaria, espontánea y sincera proyección de un tema propio. De ahí la frescura, viveza y profunda intimidad que adquiere en él el tema histórico y de ahí su alejamiento de cualquier intencionalidad objetiva. No se trata de una objetiva exposición de los hechos, sino de la proyección de una individualidad. Y, a través de esta fusión autor-tema, este último adquiere siempre un especial tono heroico, que se conjuga con una entrañable ternura, reaparecida —en primer plano emotivo— en obras posteriores, como *Los ojos perdidos* (1958) y *Plaza del Castillo* (1951), o en la humana peripecia del muchacho que regresa a su patria para luchar por ella de *La ventana daba al río* (1963).

Junto a lo ineludible e intransferible del tema en García Serrano, aquél había ya motivado y seguiría motivando numerosísimas obras, brotadas, más o menos, al calor de experiencias directas, cuya cualidad esencial es su proyección hacia determinadas posturas personales de interpretación política o social de los hechos. Y frente a ellas, con un criterio rigurosamente documental, surge, en la intención de José María Gironella, el componer un amplio "retablo novelístico" que abarcara los períodos de anteguerra, guerra y posguerra españolas, como una aclaración ante el mundo del *porqué*, primero, y el *cómo*, después, España se dividió y luchó en dos bandos ideológicos irreductibles. No se trata ya de la expresión literaria de una postura o interpretación personal, sino del intento sistemático de abarcar todas las posturas posibles. Y, para ello, Gironella intenta cercenar toda posible manifestación

de índole afectiva que pueda inclinar la balanza, para mostrar, dato en mano, una sucesión de hechos, de cuya totalidad el lector extraiga la conclusión aclaradora buscada. Pero toda asepsia sentimental lleva consigo aparejada una gran dosis de frialdad. Y la novela, en muchas ocasiones, se convierte en una completísima crónica histórica, pero a la que hubiesen despojado de todo elemento heroico o poético.

Para llevar a cabo su obra, Gironella, según propias declaraciones, se preparó concienzudamente: *Un hombre* (1946), que obtuvo el Premio Nadal, le enseñó el oficio de novelista, y *La Marea* (1949) fue el ensayo de una técnica preparatoria para la trilogía posterior.

En *La marea,* Gironella elige una circunstancia histórica determinada: el ambiente de la Alemania hitleriana. Se documenta previamente mediante una cuidadosa investigación en libros, revistas y prensa. Y sobre este soporte histórico coloca los personajes, que habrán de vivir los hechos como testigos lejanos y como multitudinarios protagonistas. Paralelamente a los acontecimientos de la historia, sus personajes vivirán la suya propia. Pero esta historia —y en ello radica la clave técnica de esta novela testimonial— será representativa de su momento. Sus caracteres e ideologías reflejarán los distintos estados de opinión posibles de la circunstancia de época y lugar elegidos. Y de las dos acciones —la histórica y la novelesca— y del conjunto de caracteres, cuyos contornos agudiza la guerra, el autor, sin disquisición teórica, intenta mostrar el *porqué* de la guerra y su fracaso y el *cómo* sucedieron ambos.

A continuación, Gironella procede a la concienzuda investigación de la guerra civil española. No le bastan, naturalmente, para su intento sus experiencias personales, aunque de ellas brotase la intención de realizarlo. Tras una lenta y reiterada redacción, en 1953 publica *Los cipreses creen en Dios* y, ocho años más tarde, *Un millón de muertos,* a la que deberá seguir *Ha estallado la paz.* La trilogía abarca tres períodos concretos de la vida y la historia españolas: los años anteriores a la guerra, en que se incuba el conflicto; los decisivos tres años en que se desarrolla y, según proyecto, la posguerra.

Desde el primer volumen, la acción no histórica de la obra se centra en una familia: los Alvear. Sobre sus vidas, deseos, esperanzas, creencias y vicisitudes girará la acción de la trilogía. Sus caracteres y problemas, lo mismo que en La *marea,* intentarán ser el reflejo de un ambiente ideológico, ensanchado paulatinamente, según avanza la narración, por la unión a su mundo familiar de amigos, conocidos, familiares lejanos, que, en conjunto, ofrecerán el mosaico de las variadísimas tendencias ideológicas del momento y de los innumerables *porqués* de la situación.

Ahora bien, este mosaico de tendencias y causas, que en su comienzo se circunscribe a unos contornos precisos —muy cerrados al principio de la narración—, enclavados en Gerona y en un ambiente concreto y limitado, esencialmente familiar, se va proyectando a otros puntos geográficos, de manera contenida en el primer volumen y con ritmo cada vez más creciente en el segundo: Madrid, Barcelona, Burgos..., y, al mismo tiempo, la narración se aleja cada vez más del círculo de los Alvear —aunque siempre vuelva a ellos— para acercarse a la circunstancia histórica general. Significativamente, el primer volumen termina en un punto crucial de la vida interna de los Alvear —siempre reflejo de la realidad circundante—, como es el asesinato del hermano menor, César, el seminarista adolescente. Por el contrario, *Un millón de muertos* acaba con la exposición de una escena histórica: la comunicación al generalísimo Franco del final de la lucha, con la transcripción textual del célebre y último parte de guerra.

Deslindando de la obra su intencionalidad testimonial y su carácter de

crónica histórica, la acción de la novela, la puramente imaginativa, que atañe a los personajes y sus existencias, discurre por los cauces de un realismo absolutamente tradicional. En la especial detención en seres anónimos, y con frecuencia vulgares —el indeciso Ignacio, sacudido por contrapuestas influencias, como una pobre estampa humana del problema de su nación—, aflora a la narración todo un mundo cotidiano que se convierte en lo más entrañable y más poseído de calor humano de la obra. La vida familiar de los Alvear, su unión, sus pequeñas e íntimas alegrías, su sencillez y su monótona vida provinciana, de clase media, está no sólo traspasada por datos de observación, sino repleta de recuerdos y vivencias personales del autor, que revive, en la descripción de ese ambiente españolísimo, su propia adolescencia y juventud. Y en donde, no limitado por un frío objetivismo testimonial, Gironella no sofoca su mundo de ternura individual, sino que lo despliega en mil detalles, evocadores de una poetización de lo vulgar. Esa poesía y ternura con que el autor nutrirá sus narraciones breves, tan poéticamente irreales como *Tres platos en la mesa* —*Todos somos fugitivos* (1961)—; transfiguraciones personales de un realismo psicológico que pueden alcanzar, liberado del yugo realista de su obra "mayor", el poético y desgarrador desahogo de su *Anuncio para todos los periódicos del mundo* —*Los fantasmas de mi cerebro* (1958)—; la ideación superreal de su *Muerte y juicio de Giovanni Papini*, o la arquitectura simbólica de su novela *Mujer, levántate y anda* (1962), en la que Gracia y Pecado, Satanás y Jesús, se disputan la posesión de un alma en el ambiente de la Europa de hoy, como una endeble y moderna versión de un viejo auto sacramental.

Pero todas estas aportaciones de un mundo íntimo —proyectado simbólica, irreal o poéticamente en los cuentos y narraciones breves de Gironella— no alcanzan en el insobornable realismo de su trilogía sino a una parcela de la misma: la presentación de unos seres que luchan y aman al compás del mundo emocional e, incluso, autobiográfico de su creador. Y precisamente esa proyección de un ambiente familiar a un panorama de límites más extensos, que lo enlaza con la crónica, será igualmente la tónica novelesca de Ignacio Agustí.

También Ignacio Agustí tuvo, como haría después Gironella, una intención *a priori*, ajena al parecer a lo puramente novelesco: dar testimonio de unos años decisivos de la historia de su ciudad, Barcelona, en el último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX, a través de tres generaciones familiares. Obra demorada y de gran extensión que agrupa hasta la fecha cuatro títulos: *Mariona Rebull* (1944), *El viudo Ríus* (1945), *Desiderio* (1957) y *19 de julio* (1965), y que deberá continuarse en *Joaquín Ríus y su nieto*, volúmenes agrupados bajo el genérico título de *La ceniza fue árbol*.

Si Gironella esconde a veces lo que pueda haber de entrañable en su obra en aras del objetivismo, Agustí, con un tema de menor repercusión nacional, se permite, desde las primeras páginas de la novela, dejar constancia de su propia vinculación a él. Por ello, el posesivo afectivo con que comienza *Mariona Rebull*, "*mi* ciudad", parece presidir simbólicamente toda la narración.

Agustí se acerca a la historia de Barcelona, a sus gentes, rincones, costumbres, cambios y tradiciones, empapado de cálido cariño. Y la virtud, mitad estética, mitad sentimental, de su obra es la total transmisión al lector de ese cariño emocionado. La novela no será ya únicamente crónica, sino también homenaje. Homenaje a unas generaciones y recuerdos de niñez propia. De tal manera que las vivencias autobiográficas —las luminosas imágenes en Santa María del Vallés— se confundirán y ensamblarán en el lento y moroso discurrir de la acción imaginativa. Acción que, como en el caso de Gironella,

se desenvuelve a compás de acontecimientos históricos —Semana Trágica, aparición del industrialismo, revueltas, atentados anarquistas, separatismo, comienzo de la guerra civil... — y a través de personajes que son, a su vez, característicos de su circunstancia histórica. Así, Mariona Rebull, prototipo, ella y los suyos, de las antiguas familias de abolengo ciudadano, cuyo negocio, transmitido de generación en generación, les ha dado, junto a un tradicional poder económico, un señorío igualmente tradicional; Mariona, para quien la elegancia, la distinción, la belleza, el lujo y la fragilidad de las cosas hermosas es algo heredado y connatural. Y lo mismo que las cosas, los sentimientos y su romántica expresión. Junto a ella, Joaquín Ríus y los suyos: la nueva fuerza industrial, el poderío que comienza, que ha salido de la nada y que, arrollando en parte el mundo de Mariona, aspiran a entrar en él, no sólo social, sino espiritualmente, y que han comenzado a labrar a pulso la nueva fisonomía económica de la ciudad.

Pero el horizonte novelístico aún se dilatará más. Y frente a ambos mundos sociales, que el poder y los años van unificando, el de los desheredados, que se alzará rebelde, trágico y devastador, hasta arrollar en olas de odio, revancha y crueldad todo aquello que representan los Ríus o los Rebull. Las premoniciones que asaltan a Joaquín Ríus, de que algo trágico va a suceder, poco antes de la alucinante escena de la bomba en el Liceo, al final de *Mariona Rebull*, se proyectan históricamente en la última obra, *19 de julio*.

Cuando Llobet, como una repetición del sacrificio de su padre, paga con la vida su fidelidad a los Ríus y a lo que éstos y otros como ellos representan en la historia de Barcelona, la evolución del tercer grupo social apuntado se ha consumado radicalmente. Tan radicalmente que en esta cuarta novela, *19 de julio*, el autor ha necesitado de unos personajes, con caracteres también de protagonistas, que lo representen. Así surge Máximo, el obrero atracador y anarquista, como portavoz de un terrible coro, que expresa con sus propias acciones esa parcela social que, trágicamente, al llegar a un punto de la historia, asume el papel encauzador del devenir de la ciudad.

Conjuntos representativos, ya que, por encima de los seres que la forman, es precisamente esa ciudad —que late, vive y se desarrolla— la gran protagonista. Concebida como un ser vivo, esa protagonista integradora requiere un lentísimo y demorado proceso narrativo para explicar su desarrollo. "Así, la obra —diría Agustí— me parece crecer lenta y orgánicamente como la propia viva de los seres que la integran." Y, en realidad, el lento crecimiento orgánico de la obra viene determinado por la lentitud de la transformación de las ciudades y los pueblos, aunque sea en épocas cruciales y decisivas de su historia. Dentro de ese cuerpo de profunda vitalidad que es la ciudad, sus moradores, los personajes, son los productores de la savia que la nutre. Pero, al igual que las ramas, forman parte integrante del árbol y crecen y se desarrollan a su compás. Caen las hojas o mueren personajes, pero el árbol-novela repuebla su tronco inmediatamente.

Por lo demás, el realismo de Agustí discurre en su realización por cauces absolutamente tradicionales, dentro de la línea continua de la acción de sus novelas. Porque ni siquiera *19 de julio*, publicada con un intermedio de veintiún años, se aparta de la tónica inicial de la obra, salvo en la amplificación del tema, y deja fuera de sus páginas cualquier innovación técnica o cualquiera de los recursos novelísticos que tan fervorosamente acogerían los jóvenes novelistas españoles pocos años después de la publicación de *Mariona Rebull*.

El realismo intelectual de Torrente Ballester, Núñez Alonso y Pedro de Lorenzo

Cuando un notable acervo cultural y una especial predisposición crítica se suman a una técnica tradicional de observación, brota una minoritaria concepción novelística, cual es la de GONZALO TORRENTE BALLESTER, que como "realista, objetivo y crítico" se autodefine. Y ese criticismo, habría que añadir, matizado de un intelectualismo de tipo irónico que le arrastra a veces a la farsa caricaturesca de intención crítica —*El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) —, o a las literaturizadas concepciones de sus truncadas *Historias de amor para eruditos* —*Ifigenia* (1950) —, en donde se retrotraen temas de la literatura universal para, en un aparente juego intrascendente, replantearlos e intentar extraer de ellos conclusiones intelectuales de valor psicológico universal. Experimento literario repetido en 1963 con la creación de *Don Juan*.

El realismo de Torrente, basado principalmente en el análisis psicológico —ya desarrollado en *Javier Mariño* (1943) — y en una intuición creadora, más que en la concreta observación, se bifurca así en caminos contrapuestos en apariencia y con frecuencia armónicos: la novela de concepción intelectual pura, concepción que llega en ocasiones —*Ifigenia, Don Juan*— a producir el abandono de todo realismo de ideación, ya que no de expresión, y la novela de esencia realista, a la que se superponen en su desarrollo temas explícitamente intelectuales, como pueden ser la expresión del poder, la preocupación religiosa o el concepto del donjuanismo. Latentes en toda su obra o configurando novelas completas, centran e informan el mundo ideológico de la trilogía *Los gozos y las sombras: El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La pascua triste* (1962).

Dicha obra, a lo largo de sus tres volúmenes, girará en torno a aquellas tres ideas básicas: la expresión de dos concepciones del poder, con una desoladora conclusión final sobre la felicidad de los pueblos, cuando se ha ahogado en ellos todo intento de libertad y purificación, en torno a dos personajes, Cayetano Salgado y Carlos Deza, en el ambiente de la imaginaria Pueblanueva del Conde. Segunda: el intento de restitución de lo religioso a lo puramente espiritual, con un criterio en que se aúna la mística con el arte, pero en el que fallan por igual la sociedad por su cómodo adocenamiento y el hombre por soberbia de su misión. Y la tercera: la investigación sobre la esencia del donjuanismo y la virilidad, explicado y ligado a complejos freudianos, motivantes de la pública fortaleza e íntima debilidad moral de Cayetano, como tema intelectual obsesionante, que producirá en el autor, posteriormente, la lucubración histórico-literaria de *Don Juan* y su postura vital, analizada como una eterna rebeldía y reto a la divinidad.

Si la penetración psicológica de Torrente adopta a veces el modo de la investigación psicopática, no menor propósito escudriñador revelan las novelas de ALEJANDRO NÚÑEZ ALONSO en una parcela de su producción. Bien actuando sobre un mundo de aparente diversificación externa —*Konko* (1943) —, bien penetrando obsesionantemente en el alma del personaje en soledad: el agónico torrero de *Segunda agonía* (1955), en contraste con una realidad externa en la segunda parte de la obra, o la lúcida progresión hacia la locura, en el denso e ininterrumpido monólogo del artista de *Gota de mercurio* (1954), dichos títulos significaron en la novela española uno de los primeros ejemplos de asimilación total de unas concepciones novelísticas de difusión universal, y en donde hasta lo folklórico adquiere una honda humanidad, obsesiva en muchas de sus manifestaciones, como en la tardíamente publicada *Gloria en subasta* (1964).

Pero el intelectualismo psicológico de Núñez Alonso ha derivado en una etapa de su obra a un intelectualismo cultural, de investigación científica, por la creación de un ambiente histórico de recreación casi arqueológica, pero de profunda modernidad de pensamiento: el mundo de Benasur de Judea, en los países civilizados de tiempos de Tiberio, como un trasunto de las concepciones vitales del hombre de nuestra época.

En torno al imaginario Benasur, poderoso naviero de los tiempos de Cristo, y del variadísimo conjunto de los personajes, cuya humanidad llega a ocultar en buena concepción narrativa la arquitectura investigadora de que han brotado, se alza una historia minuciosamente detallada, que se actualiza transportando ideas y sentimientos de nuestra época a la elegida para la acción. Ésta se desarrolla en cinco gruesos volúmenes: *El lazo de púrpura, El hombre de Damasco, El denario de plata, La piedra y el César* y *Las columnas de fuego* (1956-1961), en un remozamiento y actualización de un género tradicional, que continuará Núñez Alonso con el mundo próximo de *Cuando don Alfonso era rey* (1963).

Y, como en un total acercamiento cronológico, surge a continuación la coetaneidad de *Pecado original* (1964), tal vez comienzo de una nueva etapa del novelista, en donde la acción histórica se ha sustituido por una desoladora investigación psicológica, casi psiquiátrica, de un hombre de nuestro tiempo. La carencia de grandeza y el fracaso humano del protagonista bien pueden ser un símbolo documental en la intención del autor. Las pasiones obsesivas de *Segunda agonía*, brotadas de un mundo interno, bellas en su autenticidad, o el vitalismo de Benasur, atravesando la historia, se han transformado en el cerebralismo inoperante y la mediocridad hasta en el pecado del personaje actual. De tal modo que la introspección psicológica, sin perder la fuerza de las primeras producciones del autor, se ha revestido de objetivismo y frialdad expositiva, hasta transformarse, posiblemente, en un arma de documento y testimonio de época.

No de su época, sino de sí mismo, como ser individual, es de quien quiere dejar testimonio PEDRO DE LORENZO, a través de su novelística. Así dirá en la introducción a *Cuatro de familia* (1956) esta frase, tan reveladora de la esencia de su obra: "Cuando tampoco uno sea vivo testimonio, dé al menos memoria de cuanto aquello fue". Porque el intelectualismo psicológico que nutre una parcela de la obra de Núñez Alonso cobra en Pedro de Lorenzo la necesidad de un acuciante y enmascarado autobiografismo. Necesidad de dejar memoria de sí, que se convierte en una introvertida técnica de intuición cerebral, contrapuestamente expresada en un arte descriptivo de objetivismo azoriniano y de intrínseca perfección lingüística.

La quinta soledad (1943), *La sal perdida* (1947) o *Una conciencia de alquiler* (1952) y *Cuatro de familia* no son sino cuatro manifestaciones diversas de un mundo propio —vivencias y recuerdos— que cerebralmente se reconstruye en peripecias ajenas, en una unitaria abstracción autor-personaje y en que la realidad literaria y la realidad verídica alternan tan radicalmente sus conceptos que pueden llegar a fusionarse en las dos partes de *La sal perdida.*

Pero ese realismo, intelectualmente autobiográfico, que es íntima necesidad y autenticidad de escritor, adopta una consciente complejidad estructural de asimilación de corrientes novelescas europeas —se ha adjudicado a su método el calificativo de proustiano—, en armónica correlación con formas minoritarias de la tradición novelística española, y confiere igualmente a sus novelas un valor de iniciación en su adelanto a posteriores realizaciones de la novela española.

Persistencia del realismo tradicional y reaparición de nuevas técnicas

Hacia 1950 comienzan a extenderse por la novela española de posguerra —encerrada casi hasta entonces en su propia trayectoria— unos recursos o modos de novelar que, operando sobre la estructura de la obra, alteran y enriquecen su técnica tradicional. En un predominio de la novelística norteamericana, sus autores son obsesivamente "redescubiertos" por los jóvenes escritores españoles que empiezan por estos años su quehacer novelístico, hasta producir un fenómeno de asimilación, semejante al de la novela italiana de posguerra, en autores tan significativos como Vittorini, Pratolini o Coccioli.

A veces, se seguirán las nuevas técnicas con una evidente ingenuidad —algún cuento escrito sin puntos ni comas, en una utilización a ultranza del monólogo interior de Joyce—, pero, indudablemente, se incorporan con fortuna a la novela española recursos como el aludido monólogo interior, o las interferencias temporales brotadas del fondo anímico de los personajes —Faulkner—, o conceptos de novela, como la behaviorista a lo Dos Passos —recuérdense *La colmena* o *La noria*—, o la novela-reportaje a lo Hemingway. Esta última con fuerza suficiente como para determinar la bifurcación de la obra de un JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE, entre un tipo de novela introspectiva y sobrecargada —*Con la muerte al hombro* (1954) o *El vengador* (1956)— o el otro en que predomina un relato circunstancial: *Sin camino* (escrita en 1947, pero publicada en 1956), con su valor entre documental y psicológico, y, más concretamente, *Paralelo 43* (1963), objetiva visión de la vida de los norteamericanos en España.

Y, como resultado de esa constante de enriquecimiento técnico, surgirán novelistas en los que el procedimiento asimilador y su ulterior desarrollo personal llegue a constituir la base misma de su novelar.

La preocupación técnica de Luis Romero y Elena Quiroga

En el prólogo de su tercera novela, *Las viejas voces* (1955), afirma LUIS ROMERO: "Me considero novelista-testimonio". Pero, pese a esta afirmación, estamos todavía lejos del dominio pleno del relato o novela objetiva. Porque esa novela-testimonio no significa en Romero la frialdad objetiva del relato, la separación fotográfica de objeto y cámara, sino el decidido empeño de circunscribir su mundo novelesco a un reflejo fiel de su época, a un ambiente fuertemente localizado. Ahora bien, este valor documental, que va desde la novelación del vivir cotidiano de una ciudad hasta la presentación imparcial del mundo del vicio o de la miseria, no se limita a la simple y objetiva presentación de los hechos. Bien es verdad que éstos no se juzgan casi nunca, sino desde los distintos puntos de vista de los personajes, y que el autor ha declarado varias veces que no se solidariza con *todo* lo que piensan sus libres personajes; pero que, en cambio, sí responde plenamente de las consecuencias morales o sociales que puedan extraerse del conjunto de la obra. Y de la hábil estructuración de ésta, de la dosificación de elementos crítico-emotivos, el lector llega a la comprensión de la intención última del autor: un deseo de justicia por los débiles, por las víctimas de una sociedad mecanizada que se conmueve ante el contacto personal, pero que vive anticristianamente de espaldas a toda idea de justa redención social. El poner de relieve ese problema, en sus varias facetas, constituye ese *testimonio* que Romero busca en su novelística y que puede rastrearse en múltiples episodios de *La noria* (1952); que aflora en la condenación objetiva —sin tremendismo ni ensañamiento— de la prostitu-

ción elegante —*Las viejas voces* (1955) —, que se anula casi totalmente en la introspección psicológica dominante en *Carta de ayer* (1953), pero que vuelve con intensidad dramática en *Los otros* (1956), y que, finalmente, se evade de todo realismo localizado para elevar la cuestión al plano simbólico de *La Nochebuena* (1960).

Ahora bien, este mundo novelístico, entre puramente documental y crítico, que se concreta en el tiempo: los años cuarenta y tantos —acción de *La noria*— y 1960 —acción de *La corriente* (1962) — y que se localiza en Barcelona, se define estructuralmente desde sus orígenes por una incorporación tajante de las nuevas técnicas imperantes de novela.

En 1951 recibe *La noria* el Premio Nadal correspondiente a dicha fecha. La novela tendría la difusión inherente a un premio literario, pero, fuera de la popularidad derivada de este hecho, lo evidente es la notable difusión y éxito de la obra. Y una gran parte de este éxito se debió a la entonces original técnica de la obra, que lanzaba y difundía para el gran público, y en versión española, los adelantos técnicos de un Dos Passos. Limitando la ambición de proyecto del escritor norteamericano a una estructura simplista, aunque ingeniosa, pero con análoga intención: la novelización de una ciudad —en Dos Passos, un barrio y, más tarde, todo un país— a través de momentos de la vida cotidiana de sus habitantes. Veinticuatro horas de la vida de Barcelona, a través de treinta y siete personajes que se enlazan casual, familiar o profesionalmente, como canjilones de una noria viviente, engarzados a una cadena de horas. Y cada episodio o personaje, tratado con análoga técnica, a base de dos acciones: el relato del pasado del personaje y la acción presente de ese particular momento, ambas en tercera persona. Y en un enlace entre esa acción presente y externa —donde tienen cabida las formas dialogadas—, y la interna del personaje, los incesantes monólogos interiores de éste, con todo el aparente desorden mental de dicho recurso o método novelístico.

La novela constituye la sucesión de treinta y siete retratos psicológicos completos, pero de su conjunto brota el protagonista que a todos los hermana: Barcelona. Encariñado el autor con sus personajes, habrá de seguir, diez años después, la pista de su existencia en su última novela hasta el presente: *La corriente*.

El aprendizaje de penetración psicológica que constituyen los retratos esquemáticos de *La noria* fructifica en la demorada acción interior de *Carta de ayer* y en la conversión del monólogo interior en una narración en tercera persona, pero de análoga tónica de introspección mental, en *Las viejas voces*, en donde una acción presente y una acción pasada, rememorativa, van configurando un carácter central.

En cuanto a la técnica múltiple, de ausencia de protagonista en favor de una relación de personajes, que constituía la estructura de *La noria*, reaparecerá, en parte, en *Los otros*, pero girando en torno a todos los personajes relacionados, incluso casualmente, en un atraco fallido. Ahora bien, esas veinticuatro horas de la acción no se centran, en este caso, en un problema sólo documental, sino crítico-social, y la tranquila objetividad de *La noria* y su poética serenidad final se transforman aquí en un amargo desenlace de aún más amargas reflexiones. Y este tono de redención social que apuntaba desde un comienzo en Romero alcanzará la máxima condensación en *La Nochebuena*, simbólica traslación del nacimiento de Cristo a nuestros días, en la que se van detallando todos los episodios de la Natividad, en el marco realista, pero impreciso, de una deshumanizada y mecanizada gran ciudad. Con dicha novela, Romero, que ya había intentado con anterioridad el relato ultrarrealista en las narraciones de *Esas sombras del trasmundo* (1957), se incorpora a una

nueva corriente de novela, de superación del realismo, aunque este paso esté motivado no por un cambio de ideación novelística, sino por un intento de hacer trascender su crítica social a un plano más universal, por medio de la ausencia de localización y por su valor de símbolo.

Pero si la técnica en Romero, pese a la importancia que adquiere en la estructura de la obra, es, en realidad, el vehículo de un mundo novelístico preconcebido, en Elena Quiroga, que se da a conocer hacia la misma fecha, se eleva a fundamento y base del novelar.

Como en un arriesgado juego circense, la autora parece proponerse un "más difícil todavía", en el que la estructura novelística, los atrevidos recursos, la acabada perfección técnica, en difíciles equilibrios de composición, son la base, la piedra angular de su propósito. Todo lo demás — argumento, intención, personajes, ambiente — se pondrá "por añadidura". Hasta tal punto que cada novela de Quiroga forma un punto aislado de su obra, sin más nexo de unión revelador de un mundo novelístico propio, sin más cualidad integradora, con la autora o con el resto de la obra, que su arriesgada estructuración y su lenguaje, que opera casi siempre por sugerencias, y la adecuación de todas las partes a una ordenación técnica prevista de antemano. Lo cual no impide, en modo alguno, que todos los elementos *añadidos* a esta concepción den lugar en cada una de las novelas a un interesante relato, en el que los personajes cobran absoluta y atrayente personalidad, por la que la autora se adentra psicológicamente.

Cuando Elena Quiroga publica en 1951 *Viento del Norte*, su segunda novela, pero la que la da a conocer, en realidad, nada hacía suponer esta postura novelística, ya que *Viento del Norte* es, ante todo, una novela tradicional, una vuelta al viejo realismo decimonónico, sin más innovación sobre éste que una mayor y aparente libertad de los personajes, con la ausencia total de comunicación entre autor-lector. Localizada en Galicia, la acción de la novela se remansa en notas costumbristas, reveladoras siempre de un cariño entrañable. Ese cariño a su tierra es, en realidad, la única nota de tipo intimista y personal que Quiroga ha dejado traslucir en la casi totalidad de su obra y va desde la valoración de la Galicia patriarcal y señorial de *Viento del Norte* o *La sangre* (1952), a la entrañable y recia visión de la Galicia marinera de *La enferma* (1955). Pero este mismo mundo señorial del campo gallego va a cobrar ya en *La sangre* un valor de elemento casi accesorio — pese a su total dedicación temática — al supeditar su descripción y valoración a un intento técnico, de origen poético: la *humanización* de un árbol, testigo de la vida de varias generaciones de la casa solariega y narrador de los sucesos de ellas. Por primera vez en Quiroga, se da una total adecuación de lenguaje y carácter en el personaje narrador, aunque aquí esa adecuación exija una poetización metafórica, ya que Quiroga, en realidad, no ha *humanizado* un ser, inanimado o no, pero no pensante, como hiciera Zamacois en sus *Memorias de un vagón de ferrocarril*. En *La sangre*, y gracias casi siempre a la valentía conceptual y metafórica de la imagen lingüística, el árbol narrador *siente* y *piensa* como árbol, no como hombre, aunque participe de las pasiones y dolores de los humanos.

En 1954 y 1955, Quiroga publica dos de sus novelas más representativas. Y ambas enlazadas por un propósito técnico parecido: la definición de un carácter o un hecho, a través de las versiones distintas de los seres que le rodearon y participaron en él. En *Algo pasa en la calle*, el personaje-eje acaba de morir. En *La enferma*, está ausente de toda comunicación presente, en una voluntaria o involuntaria locura que, para que el aislamiento sea completo, adopta la forma de la inmovilidad y el silencio totales. Y en dos mundos

ambientales distintos —Madrid y un pueblo marinero—, y con variaciones estructurales tan distintas que es difícil llegar a la analogía de la idea primera, Quiroga desarrolla una acción presente interferida por las evocaciones incesantes de todos los personajes, hasta configurar el carácter central, que en ambas novelas participa de lo excepcional: Ventura, el profesor de filosofía, que acepta por amor el lacerante sufrimiento de vivir de espaldas a la claridad y fuerza de sus convicciones, en *Algo pasa en la calle*; y la más débil, Liberata, que huye de ese dolor en la locura.

El empleo del tiempo, fundamental en *Algo pasa en la calle* —que transcurre en su acción presente desde la madrugada de un día hasta las cuatro de la tarde—, se repite con análogo discurrir técnico en *La última corrida* (1958). La acción transcurre, igualmente, en un cerrado espacio de tiempo, la duración de una corrida de toros, y se divide, lo mismo que ésta, en tres apartados: primera parte, descanso y segunda parte. Pero junto a esa acción presente —las incidencias de la corrida y el ambiente de la plaza— están las rememoraciones, en tercera persona, de la vida de los tres diestros: el que comienza, el que está en la cúspide y el viejo maestro que se retira. Tres personalidades y tres concepciones del toreo, sobre las que destaca la atormentada visión de un ambiente brutal y bello, amargo, trágico, amasado en dolor, que es el amor de Manuel Mayor, atraído por el mundo de poderosa libertad y fuerza que representa el toro.

Y tras la visión recia y naturalista de esta novela, la complejidad psicológica y formal de *Tristura* (1960). Un análogo procedimiento técnico: una acción presente y la evocación de ese mudo pasado, nostálgico en este caso. Pero sin arquitectura definida ni partes delimitadas. Un incesante monólogo interior — en apariencia, ya que se trata, en realidad, de una narración en tercera persona —, pero con la incoherencia y el arrebato poético-fantástico de una niña de diez años que sufre un problema de adaptación. Brota, incontenible, la norma de la autora de adecuación de lenguaje y personaje pensante. Y la incoherencia aparente de la idea se traduce en una también aparente incoherencia de lenguaje, pero a través de cuya belleza formal se analiza con penetración el mundo infantil y lacerante de la protagonista, amasado en vivencias y sensaciones, fuera de todo discurrir lógico.

Cinco años después, en 1965, Elena Quiroga vuelve a presentarnos su figura humana, en *Escribo tu nombre*, con parecido enfoque psicológico —rebeldía e inadaptación—, pero con distinto procedimiento narrativo. La novela comienza como una continuación técnica y argumental de *Tristura*, a través de unos breves capítulos introductorios, en donde el mundo vivencial de Tadea, la niña, ya casi adolescente, se proyecta en oleadas de recuerdos inconexos a la mente de la que ya suponemos madura narradora. La única diferencia estriba en la utilización de la primera persona, que de esta manera nos encamina hacia la forma narrativa de la memoria autobiográfica, que constituye la segunda y extensa parte de la obra. En ella, la técnica novelística se repliega hacia posiciones más tradicionales, como en una sedimentación y reelaboración de recursos anteriores, pero subsiste el análisis psicológico intimista del personaje, para quien las circunstancias externas serán, únicamente, el soporte sobre el que montar la historia de su desarrollo espiritual, con su final desencanto.

Frente a este predominio técnico, que produce una diversidad novelística, en que las obras sólo se armonizan entre sí por sus procedimientos y no por su mundo interno, perduran y maduran, sobre todo, los novelistas cuya creación, diversificada sólo en los temas, se asienta en unas líneas esenciales — ideológicas o emotivas — unificadoras de su obra. Y en este plano novelístico pueden situarse las personalísimas creaciones de Delibes, Matute, Fernández de la Reguera o Tomás Salvador.

El casticismo antitremendista de Miguel Delibes

Aparentemente, podrían distinguirse en MIGUEL DELIBES dos mundos novelísticos, contrapuestos incluso. El mundo provinciano en que discurren sus novelas de *tesis* —*La sombra del ciprés es alargada* (1948), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953)— o de puro enraizamiento en ese ambiente —*Aún es de día* (1949), *La hoja roja* (1959)—, densas, lentas y cargadas muchas veces de aleccionadores propósitos. Y frente a este mundo, en que la crítica adopta el modo de la sátira hiriente —*Sisí*— o de la introspección morbosa —*La sombra del ciprés es alargada*—, el riente, vital y castizo mundo novelístico —humor, caricatura y poesía— de *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955), *Diario de un emigrante* (1958) y *Las ratas* (1962). Y, sin embargo, la distinción es sólo aparente. Ambos grupos de novela no responden sino a un único mundo novelístico, atravesado en sus dos facetas por análogas preocupaciones.

Indudablemente, hay una mayor cargazón ideológica en el primer aspecto. Pero es que, en realidad, el segundo no obedece sino a la demostración o exposición, ausente de teoría, de las premisas de aquél.

Dos puntos clave enlazan las dos parcelas novelísticas de Delibes: el progreso, en su frialdad, seca las fuentes de la vida misma, que brotan incontenibles en los seres que se conjugan con la naturaleza. Y la vida adquiere su significado —positivo o negativo— ante la presencia de la muerte, que marca en sus personajes el momento de un tránsito espiritual: la deformación total del carácter de Pedro ante la muerte de su compañero de infancia —*La sombra del ciprés es alargada*—, o la conciencia viva de que la niñez es un estado de plenitud que, como todo, termina, cuando Daniel, el Mochuelo —el niño de *El camino*—, vela el cadáver de su amigo. Y alejándose del mundo de la niñez, en que la revelación tiene carácter de arranque y despertar, el anciano jubilado de *La hoja roja*, a quien la conciencia de una muerte temprana hace retroceder a su infancia hasta buscar consuelo en un ser tan inculto, sencillo e íntimamente bondadoso como es Desi, su simple y zafia criada. Y es que la noción de la muerte es el peso que condiciona la razón humana. Esa idea, que un ser sin alma no posee, es la que obsesivamente, como fruto de un desdichado ambiente educativo, deforma para siempre al personaje de *La sombra del ciprés es alargada*. La única solución es no olvidarla, sino contrarrestarla con un derroche de vida en busca de la perennidad. De ahí la crítica cruel y satírica al malthusianismo como un factor más de un fabuloso egoísmo "civilizado", que constituye *Mi idolatrado hijo Sisí*, en que, como una culpa, recaen al final sobre el vulgar y soberbio Cecilio Rubes todos aquellos hijos que no ha dejado nacer, como dolorosamente declara su esposa.

Y de ahí la vuelta y detención amorosa de Delibes en el mundo de los sencillos, lo mismo que hará el desengañado don Eloy, de *La hoja roja*. Son personajes que constituyen algo mucho más importante que puros tipos pintorescos a lo Cela. Son *verdaderos* y, por ser verdaderos, en ellos está la verdad. Cuando a Daniel el Mochuelo, a punto de abandonar su ambiente campesino para ir a la ciudad a estudiar, "le invadió una sensación muy vívida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado", y rompe a llorar, no distingo en el autor ninguna trasnochada teoría de que el hijo de un quesero debe ser quesero. En realidad, a la vista de toda la producción de Delibes, lo equivocado del camino radica en el cambio de una vida auténtica por un cultura libresca, sin savia fertilizante. Y el Nini de *Las ratas* representa, en esta dirección, la cima de la teoría.

El ambiente de *El camino* y *Las ratas* es, en lo esencial, muy semejante. Un pueblo volcado en sí mismo, por su relativo aislamiento, contemplado y

observado con irónica pero cariñosa mirada, en que la tragedia, por habilidad del autor en su narración antitremendista, se convierte en un hecho cotidiano sin demasiada trascendencia; en que el pecado se disculpa, al ser presentado muchas veces bajo efectos hasta cómicos y en que los realistas personajes se deforman imperceptiblemente en hábiles caricaturas, mezcla de ternura e irónica comicidad, y en donde, por encima de estas notas de observación caricaturesca, brota incontenible la emoción de la naturaleza. Como símbolo de esta emoción, cuatro niños: los tres amigos de *El camino* y el Nini de *Las ratas.* Pero si el Mochuelo, el Moñigo y el Tiñoso son seres *naturales* únicamente por ser niños, el Nini, culminación de una trayectoria, es mucho más. Posee, como sus predecesores, la radiante frescura y nobleza de su niñez, pero es símbolo a la vez de toda la sutil y variadísima sabiduría popular. Ha bebido de la naturaleza todos sus secretos, al tiempo que ha heredado la ancestral experiencia campesina, que llega a él a través de las enseñanzas del Ratero, su abuelo. Como Daniel, pero con un extraño y simbólico convencimiento, desdeña todo aquello que no brota de su propio mundo natural. El personaje-niño de Delibes ha perdido en verosimilitud lo que ha ganado en trascendencia. Por otra parte, la novela, que posee una estructura paralela a *El camino* —ausencia de argumento y sustitución de éste por una acción, casi siempre rememorativa, sin orden cronológico, en que se conjugan los episodios que forman la vida del pueblo con los propios del protagonista—, marca, igualmente, una superación técnica y un mayor aliento poético, en que el conocimiento de la vida de los seres —animales y plantas— que pueblan el campo adquiere un emocionado sabor, resaltado por un cúmulo de sensaciones olfativas.

Ahora bien, para esta impresión vivísima de ambiente rural, tan realista y poética a la vez (la emoción y la poesía, carente de todo sentimentalismo, del canto de un pájaro o el hallazgo de un nido; del vuelo de una perdiz; del rebrotar de la primavera en los campos; del regreso de las cigüeñas a la torre pueblerina, junto a la visión del cieno maloliente de las calles; de los excrementos de caballerías cubriendo plazas y corrales, o del "manjar exquisito" que constituyen las ratas "fritas con una pinta de vinagre"), Delibes ha ido construyendo, desde la aparición de *El camino,* su vehículo más poderoso: el lenguaje.

Desde la inadecuada corrección lingüística, al servicio de una mentalidad infantil poco verosímil, en *La sombra del ciprés es alargada* —aquellas reflexiones de los muchachos en el cementerio sobre las sombras del pino y el ciprés—, hasta la enorme naturalidad expresiva de Daniel, el Mochuelo y sus amigos, media un avance considerable. Pero desde esa naturalidad, que se quiebra muchas veces en otros personajes de la obra, hasta la calidad de *Las ratas,* el avance es aún mayor. Y es que, entre uno y otro libro, Delibes había llevado a cabo la empresa más importante —referida a la lingüística— de su producción: sus *Diario de un cazador* y *Diario de un emigrante* (1955 y 1958, respectivamente). Ambos libros relatan las andanzas cotidianas de un ser vulgar, Lorenzo, el bedel de una escuela de comercio provinciana. Pero estas cotidianas andanzas están escritas en forma personal y mediante un calco conseguidísimo de la lengua coloquial de un hombre sin cultura. Giros, expresiones, vocabularios, frases hechas, palabras de argot y alteraciones sintácticas, para proporcionar una viva y jugosa impresión de frescura y verdad. Por otra parte, ambos libros brotan de dos experiencias del autor: su enorme afición a la caza, que tantas páginas le ha inspirado —recuérdese *La caza de la perdiz roja*—, y sus impresiones viajeras, también expuestas en otros relatos no novelescos.

Un fondo de autobiografismo sensorial y afectivo, al servicio de un mundo novelístico homogéneo y propio, en que el casticismo adquiere la categoría de autenticidad vital.

El humanitarismo unificador de la obra de Tomás Salvador y Ricardo Fernández de la Reguera

Si en el caso de Delibes se ha tendido a escindir erróneamente su obra en líneas contrapuestas de novela, guiándose por la mera apariencia ambiental y expresiva, en el de Tomás Salvador, tan diversificado, la tendencia escindidora es absoluta. Y, sin embargo, cabe siempre buscar en todo novelista, a través de su obra conjunta, una preocupación constante o despliegue humano que, de algún modo, unifique y esencialice temáticamente la aparente variedad argumental y formal de su producción novelística. Cabe buscar esa peculiaridad específica, e incluso es necesario, aunque, como en el caso de Tomás Salvador, su inquietud literaria le haya llevado a la aparente despersonalización de prodigarse en una escala narrativa que va desde la intimidad intelectualizada a lo Huxley, de *Diálogos en la oscuridad* (1956), a la tentación de la novela objetiva de *El atentado* (1960). Este recorrido, con su escala inicial en la novela de aventuras —*Garimpo* (1952) o *La virada* (1954)— y en la novela policíaca —*El charco* (1953)—, es, ciertamente, un recorrido en exceso dispersador, pero que obedece a una naturaleza literaria que, humana y pródigamente, también se ha dispersado en menesteres críticos, editoriales o fundacionales, como el *Premio de la Crítica.* Hay, pues, una evidente adecuación entre el novelista y su obra (que cabría apuntalar con una ejemplarización biográfica), y que dota al conjunto novelístico de Tomás Salvador de una expresiva autenticidad y de una profundidad unitaria mayor que la que suele adjudicarle cierta crítica acostumbrada a caminar de prisa sobre acomodadas superficies realistas.

Entre esa polaridad, que inquietamente parece deslavazar la obra de Tomás Salvador, se centran novelas como *Los atracadores* (1957) o *Cabo de vara* (1958), que pueden situarse dentro de un eje que contiene expresiva y ordenadamente el mundo novelesco de Salvador. No digo que *Cabo de vara* sea, por ejemplo, la novela más peculiar de su autor, sino que puede ser la que más adecuadamente sirva para explicar su mundo novelístico. En este sentido, *Cabo de vara* es un mesurado índice que exterioriza acusadamente un mundo literario cuyo grado de humanidad, manifestado en caridad, aparece siempre elevando la ideación novelística, y a veces, resumiéndola, como en el sintético epílogo de *División 250* (1954). Relativamente ajena a la parcial argumentación de cada novela, la obra conjunta de Tomás Salvador se significa por una concepción caritativa de la humanidad que, en el ejercicio de la comprensión humana, induce al novelista a colocar e imaginar a sus personajes en unas situaciones requeridoras de caridad. Conducido por su inquietud literaria, esta ideación novelística llevará al autor a proyectar su mundo novelesco sobre las parcelas sociales e individuales más significativamente necesitadas de una estimación, de caridad, ya sea dentro de un marco individual e íntimo, como en *Diálogos en la oscuridad,* ya sea en un plano utópico, como en *La nave* (1959). Tanto en el primer caso —con el amor— como en el segundo —con la humanidad—, la parte más esencial e importante será aquella donde la caridad penetra mediante la imaginación, mientras que lo más débil será siempre el aspecto de crítica. Y, en este orden, la línea más segura será la de *Cuerda de presos* (1953), *El haragán* (1956), *Los atracadores, Cabo de vara...,* donde los

personajes aparecerán siempre redimidos en su humildad culpable por el sentido caritativo que el novelista les presta en su andadura.

Entiendo que esta innata *simpatía* por unos personajes, por un mundo vital que el novelista comparte y escudriña, conduce la obra de Tomás Salvador hasta erigir como una constante unificadora cierta concepción caritativa, a cuyo impulso el novelista siente el deseo y la necesidad de mostrar su mundo propio. La generosidad humana, que tan certeramente predicaba Pérez de Ayala respecto a Galdós, y que tan poco pródiga es en la novelística española, encuentra en la obra de Tomás Salvador una amplia ejemplarización. Como decía más arriba, *Cabo de vara* es, equilibradamente situada en la diversidad anecdótica de Tomás Salvador, un excelente ejemplo que ilustra el mundo novelístico de Salvador.

En *Cabo de vara,* como en otras novelas, en cuya particularidad no cabe entrar aquí, Tomás Salvador asienta su temática en el hecho concreto de una documentación previa sobre la que monta su imaginada realidad. Documentación que nos proporcionará las perfectas ambientaciones de sus obras, desde la de la jungla americana —*Garimpo*— hasta la del histórico penal de Ceuta —*Cabo de vara*—, pasando por la verosímil, pero soberbiamente fantástica, de *La nave,* con su mundo perdido en el cosmos.

Pero toda esta ambientación, que discurre tan paralelamente a la acción que, en ocasiones, se prolonga en apéndices explicativos, sirve de base a algo mucho más complejo: el conocimiento y la comprensión de los seres, cargados de humanidad, que poblaron o pudieron, verosímilmente, dar vida a ese ambiente. Volviendo a *Cabo de vara,* el edificio del penal en que transcurre la acción adquiere un valor novelístico en cuanto que el novelista imagina y crea el mundo de miseria y dolor que el dato escueto le ha permitido alzar. Pero, en la unificadora concepción caritativa de Tomás Salvador, la exposición de ese mundo no basta. Y, por un poder imaginativo, el novelista se introduce en las vivencias de sus personajes, para vivir mentalmente su desamparo. Ese simbólico acercamiento al sufrimiento de sus personajes del sobrecogedor final de *Los atracadores;* esa concreción individualista a un caso particular —Botacristo— entre tantos desgraciados necesitados de comprensión en *Cabo de vara;* ese intento novelesco de redención en torno al criminal de *Cuerda de presos,* humanizado literariamente a fuerza de acercamiento caritativo.

Un mundo de generosidad humana, de redención, simbolizado como su expresión literaria más ambiciosa, por su plenitud humana, en el Navarca Shim, que muere asesinado —"mía y cierta es la culpa, culpa de curiosidad, culpa de amor"— al intentar unir a los hombres —"¿Cómo pueden vivir juntos los nacidos diferentes?"— por medio del amor, en la utópica nave espacial que marcha por el espacio durante un tiempo de siglos.

También la aparente diversidad de Ricardo Fernández de la Reguera —desde la nostálgica sencillez de *Perdimos el paraíso* (1955) hasta su naturalista y reveladora concepción de la guerra— enmascara, en parte, ese brotar sus novelas de personales ideaciones en torno al mundo y la sociedad, surgidas a impulso de una andadura autobiográfica, nutrida de sensaciones y experiencias. Pero después de lo que sus últimas novelas —escritas en colaboración con Susana March—, *Héroes de Cuba* (1963) y *Héroes de Filipinas* (1963), tienen de ratificación, se comprende que, en la producción novelística del autor, *Cuerpo a tierra* (1954) ocupe un cierto centro de gravedad, en el que está recogida una experiencia vital, cuya fuerza brota en cuanto que hay escenario adecuado. En estas dos novelas, la fuerza se sintetiza, con todo su amor y dolor, en la anónima figura del soldado español. Pero también esa fuerza, impregnada de una escondida ternura, tocará a esos otros soldados vestidos de ciudadanos

humildes que hacen su pequeña e individual guerra en un más complejo escenario titulado paz. Entonces, la analogía entre el Sánchez de *Bienaventurados los que aman* (1957), que pregunta a su carcelero: "¿Es que te parece poco lo que sufro?", y el Esteban Pedrell de *Héroes de Cuba*, derrumbado al final sobre un banco ciudadano, es una analogía que une íntimamente en el dolor humilde a seres obligados a luchar en distintos escenarios. Y aún Sánchez encontrará en el carcelero una comprensión que no hallará Pedrell y que le llevará a pensar en Basilisa como en la única persona que tuvo piedad de los vencidos. Tanto en uno como en otro caso, esos seres se manifiestan como víctimas de una sociedad hostil.

Casi parece una excepción en este encuadre la primera novela importante de Fernández de la Reguera, *Cuando voy a morir* (1950), no porque en ella falten descripciones o accidentes homologables con su posterior producción, sino porque el protagonista, que escribe la novela, está situado en un plano social en el que su tensión amorosa y su sentir la vida caen un tanto fuera de ese otro mundo humilde, sencillo, cívicamente puro, por el que deambulan y se agitan los *soldados* de Fernández de la Reguera, ya sea combatiendo en guerra o paseando por la piel española, como los andariegos *Vagabundos provisionales* (1959). Es como si el médico protagonista de *Cuando voy a morir* se acercara más a una entelequia novelesca, mientras que Pedrell, Sánchez, los vagabundos, etc., participan más de una vida cercada de realidad aprehendida, que el novelista apuntala con precisas notas, como la extensa carta de Anselmo Rodríguez en *Bienaventurados...*, o el sistema de ensanchar unas botas que explica Hijo l'alcalde en *Héroes de Cuba*.

Con todo, la apretura argumental de *Cuando voy a morir*, con su sintetización de múltiples acaeceres y datos, es una constante que se irá repitiendo en las sucesivas obras de Fernández de la Reguera (incluso en la suave matización de *Perdimos el paraíso* o *Vagabundos provisionales*) hasta culminar en la acumulación de datos históricos que, en brusco contraste, ponen de relieve, con su fría objetividad, la dolorida humanidad de los soldados de *Héroes de Cuba* o *Héroes de Filipinas*, o la angustiosa y terrible soledad espiritual de Mateo Morral, el anarquista, en *La boda de Alfonso XIII* (1965). Esta acumulación de datos obedecerá no sólo a un orden estructural, que nos sitúa ante una circunstancia histórica —cumplida en detalles que van desde la cartelera de espectáculos al presente activo de Maeztu o del general Weyler—, sino también a un orden interno que justifica históricamente la presencia de una sociedad directa o indirectamente hostil al soldado. No obstante esta minuciosa localización histórica, el *soldado* de Fernández de la Reguera, tanto en *Cuerpo a tierra* como en *Héroes de Cuba*, parece escapar de su marco temporal para preguntarse, con evidente pesimismo y descorazonamiento: "¿Por quién o para qué he luchado?". Naturalmente que en esta pregunta quien interroga es el propio novelista como hombre, pero su pregunta se extiende en su vibración íntima a la trayectoria del soldado. La respuesta está en ese amor por el soldado que se respira a través de las páginas, comprendiéndolo en su dolor y abandono, y que aparece gráficamente expresado en el final de *Héroes*.

Bajo esta idea, y frente a la ilusión o fe o poesía del soldado de García Serrano, el Soldado de Fernández de la Reguera arranca con todo su dolor de una apriorística concepción humana de la guerra y, por extensión, del mundo, en el que el soldado aparece como la víctima noble e inocente de una sociedad que lo forja y lo necesita en su egoísmo y vanidad sociales. Es difícil precisar en qué medida este soldado depende adecuada y subjetivamente del soldado que fue Fernández de la Reguera, pero, en todo caso, se trata de un soldado que escapa de los límites de espacio y tiempo, que lo constriñen argumentalmente,

para levantarse como personal expresión de una idea de fuerte entronque humanitarista. Es un soldado que, en su amplia gama humana, tanto puede recitar a Villalón o Juan Ramón Jiménez, como el Ledesma de *Cuerpo a tierra,* que ser analfabeto, como el numeroso grupo de *Héroes.* En su amplia gama, este soldado estará justificado en su propia función de víctima; y de esa idea, cuya realización final aparecerá como una consecuencia personal inútil o injusta y despiadadamente juzgada, brota el amor y defensa del soldado por Fernández de la Reguera, arropándolo con una comprensión y una piedad que lo redimen de la cruel frialdad de una sociedad que lo olvida o censura después de haberlo creado. En cierto sentido, aunque con singulares matices distintivos, es una concepción del soldado análoga en su humanidad a la sostenida por Tomás Salvador en el final de *División 250,* o a la reflejada episódicamente por Antonio Prieto en la parte segunda de su *Encuentro con Ilitia.*

Pero estos mundos realistas condicionados y mediatizados por particulares concepciones del hombre y la sociedad, que Salvador y Fernández de la Reguera hermanan en dos posturas vitales, unidas en un punto común de humanitarismo —pesimista en el segundo, positivo en el primero—, pueden acentuar decisivamente su parte afectiva y personal sobre el mundo concreto que los contiene, y desembocar la novela en una concepción marcadamente intimista. Hasta el punto de que la novela puede llegar a ser la expresión de un mundo subjetivo marcado en intimidad, por cuyo tamiz llega deformada la realidad observada de los hechos concretos. De ello puede ser buen ejemplo la sensibilidad de Susana March o Ana María Matute.

El subjetivismo intimista de Susana March y Ana María Matute

La producción novelística de SUSANA MARCH —me refiero especialmente a sus dos novelas, *Nina* (1949) y *Algo muere cada día* (1955)— no puede comprenderse si se olvida su íntima relación con la obra poética de la autora. Porque una y otra producción pertenecen a una misma mujer, encerrada en una sollozante e indolente intimidad, que, herida por la realidad, se abre en la "ardiente voz" de sus primeros poemas para ir a recalar en el testimonio nítido de *Esta mujer que soy.* La misma trayectoria poética que va de uno a otro libro es la que va, novelísticamente, de *Nina* a *Algo muere cada día.* Una y otra trayectoria brotan de esa intimidad, como una necesaria llamada contra el devorar del tiempo y como una defensa de esa misma intimidad frente a una realidad que la escritora sufre. Bajo este sentido intimista, *Nina* y *Algo muere cada día* participan, naturalmente, de una esencialidad biográfica, y me apresuro a explicar este *biografismo* del que tan torpemente quieren defenderse tantos escritores.

No se trata de que en *Algo muere cada día* —confesionalmente escrita en primera persona— la protagonista sea en lo externo la propia escritora, aunque existan accidentes vitales en los que coinciden, sino de que Suasna March ha tenido la imaginación suficiente para desplazar su propia intimidad a la intimidad de la protagonista. Este desplazamiento imaginativo entraña una indudable generosidad, en la medida en que la escritora sabe olvidarse de su situación vital para imaginarse en la vida de otros seres a los que ama y a los que defiende de una realidad hostil. Y la comprobación imaginativa de que esos seres necesitados existen, como la propia sociedad que los hiere, revierte a la propia escritora alimentando su intimidad en tristeza. Este proceso de situarse caritativamente en los demás y de experimentar por ellos una realidad, a veces cruel, configuran el carácter de intimidad y generosidad, de tris-

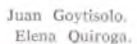


Luis Romero trabajando en la obra «Tres días de julio».

Miguel Delibes.



Ana María Matute.



Juan Goytisolo.
Elena Quiroga.





José María Castillo Navarro.





Rafael Sánchez Ferlosio.



Blas de Otero.



Luis Rosales.

teza, que cualifican contra el tiempo los poemas de Susana March y, naturalmente, su producción novelística. La indolencia vendrá dada de saberse vencida por una realidad histórica, hecha actualidad, contra la que poco puede la amorosa rebeldía de situarse en los demás como defensa. Es esa indolencia, ese concebir que "ir amontonando ruinas es vivir", con que María espera el regreso de Arturo en *Algo muere cada día,* después de habernos presentado una intimidad tristemente aprisionada por un acaecer siempre hostil.

El intimismo de Susana March, ese situar la acción *desde dentro* de los personajes, se transparenta hasta en realizaciones novelísticas tan poco subjetivas como la novela histórica. En colaboración con Ricardo Fernández de la Reguera —según se indica más arriba—, Susana March ha acometido la ingente empresa de unos *Episodios Nacionales Contemporáneos.* Y junto a la documentación histórica —minuciosa, detallista—, la autora ha podido proyectarse de nuevo en sus personajes, que alientan amorosamente inmersos en el mundo interno de Susana March. *Fin de una regencia* (1964) —tal vez porque su período histórico no encierra la tensión dramática y crucial de los acontecimientos de los volúmenes primero, segundo y cuarto de la serie— posee el nostálgico encanto de una crónica familiar entrañable, en donde la historia, con sus datos incesantes, sirve de contrapunto a una intimidad proyectada en múltiples personalidades, casi siempre doloridas y, en ocasiones, rebeldes. Una punzante sensibilidad femenina que se detiene amorosamente en unas figuras de mujer: Catalina, la Layeta, Teresa, la entrevista madre de Ignacio..., como símbolos de un papel de sacrificio, y humillación o dolor interno, que la vida misma, en su reparto de bienes, ha asignado a la mujer.

Pese a la divergencia externa de su producción, será también una punzante ternura y una rebelde tristeza la savia que nutra la obra de ANA MARÍA MATUTE. Pero la triste rebeldía que en Susana March se remansa en su propio interior, en Ana María Matute revierte en formas de violencia y dinamismo apasionado.

Será un acercarse a lo dolorosamente pequeño —el niño—, a los seres indefensos de la sociedad, a los adolescentes golpeados por una incomprensiva realidad, en un ambiente de dolorosa ternura, que se derrama por la obra de Ana María Matute, porque a cada hilo narrativo que comienza ya se presiente el golpe de desgracia que se va a abatir sobre el indefenso ser que será su protagonista. Y ese dramático golpe procederá casi siempre de un mundo hostil, ajeno y brutal, alejado de todo ensueño, que maneja los hilos de la vida. El choque entre los humildes y los poderosos. No en su expresión social o socialista —que también existe, a veces hasta el tópico, en la obra de la autora—, sino entre los humildes por bondad o inocencia y aquellos que basan su fuerza en la posesión de una mente heladoramente razonadora, práctica, colmada de prejuicios o cargada de pasiones, ante cuya realidad tajante mueren poco a poco los seres desvalidos del íntimo mundo subjetivo de Ana María Matute.

Un violento mundo de pasiones y un turbulento ambiente, realzados por un dinamismo lingüístico, de casi alucinante metaforismo, por donde discurren unos personajes que serán símbolos del desgarrón afectivo de su autora.

Por este campo espiritual discurre su primera novela *Pequeño teatro* (escrita hacia 1947, pero no publicada hasta 1954), que, pese a su endeble realización, contiene el germen de varias líneas esenciales de obras posteriores: la detención en personajes desvalidos —Ilé Eroriak, el fantástico muchacho loco—; el problema de la adolescencia y sus extraños anhelos —Zazu, la irreal protagonista—; o el ambiente opresivo pero de radiante belleza natural en que los sueños se asfixian: Oiquixa, con sus casas volcadas al mar. Irrealidad, ternura, poesía y crueldad que surgirán en obras más conseguidas: *Historias de la Artá-*

mila (1961), sobria y dolorosamente realistas; *Los niños tontos* (1958), con su plena ternura, o *Tres y un sueño* (1961), con su desatada fantasía poética, trasunto de la extensa obra de la autora dirigida a un público infantil.

Pero en el problema de la adolescencia —como estado de especial vulnerabilidad espiritual—, al que Ana María Matute dedicará una novela, *Primera memoria* (1960), y cuya reiteración temática y tratamiento especial hará comparar a algún crítico extranjero su novelística con la del norteamericano Truman Capote, late el otro punto crucial de su obra. El ensueño de los seres puros no choca únicamente con la realidad externa. También es sofocado, a veces, por un mundo brutal que late en el mismo individuo portador de inocencia. Del choque de las dos posturas nacerán el desequilibrio y la torturadora angustia de la familia de *Los Abel* (1948), del protagonista de *Fiesta al Noroeste* (1953), o el extraño mundo anímico de los Corvo en *Los hijos muertos* (1958).

Y como expresión de las pasiones humanas que arrollan y destruyen a seres inocentes o a la parte pura del ser humano, el símbolo de la guerra. Lo de menos es la circunstancia del conflicto, aunque éste adquiera una densidad crucial al concretarse —recuerdo de sensaciones personales trasmitidas desde la niñez— en la guerra civil española. Precisamente, esa guerra será el eje de sus dos novelas más ambiciosas: *En esta tierra* (1955) y *Los hijos muertos*. Pero si en la primera las vicisitudes de la guerra no son sino el fondo sobre el cual los personajes puedan acusar más nítidamente el perfil de sus pasiones, en la segunda la guerra adquiere la categoría de eje esencial de la novela, al producir no sólo la distensión de esos sentimientos, sino el nervio conceptual y simbólico de la obra: la guerra no en sí, sino en sus consecuencias espirituales, en esos "hijos muertos" —nacidos de la carne o brotados del ensueño— que una generación rota lleva dolorosamente sobre sí.

Guerra y miseria humana son, en planos paralelos, las causantes de la tragedia. De un lado, los hijos no nacidos de Isabel, corroyendo sordamente su cuerpo virgen, punzante de amor y de despecho. Los hijos de la Tanaya, que en la atroz injusticia de su prematura muerte, agostados por la miseria, provocan la rebeldía de Daniel Cuervo, hasta hacerle luchar por un mundo donde tengan cabida los hijos de los desheredados.

Después, la guerra, destrozando y martirizando al hijo de Diego Herrera, que se aferrará desesperado a las nobles ideas por las que murió su hijo, para, al no hacer inútil su muerte, continuar dándole vida. Pero los "hijos muertos" pesan y atan de manera fatídica e inexorable. Y Diego Herrera fracasará al chocar con una consecuencia viviente del conflicto: Miguel, el muchacho tarado espiritualmente en su infancia por la visión de una guerra que observa y no comprende, hasta hacer crecer en sí un feroz individualismo, de total indiferencia al dolor ajeno. O el hijo muerto en el vientre de su madre, durante un bombardeo, que, engendrado por Daniel, irá pudriendo, como un feto que llevase muerto en sus entrañas, sus ilusiones, sus ideales, sus deseos, su existencia misma, hasta hacerle regresar a morir, como un animal perseguido que sólo anhela la paz, a los viejos bosques de los Corvo y hasta encontrar en ellos un "descanso extraño, apacible", que no es el de la muerte, por las reveladoras palabras finales de la Tanaya: "Tuve muchos hijos... y alguno se me murió. Ya recuerdas, mi Gabriela... Otro, que se llamó Marino, también. *Luego, vinieron otros... Y aún pueden llegar más. Así es la vida*".

Perteneciente a una promoción de novelistas en los que ya el general realismo de posguerra se va perfilando en posturas diferenciadas, Ana María Matute representa, probablemente, el caso más claro de asimilación de las nuevas técnicas novelísticas, puestas al servicio de un mundo novelesco de acusada per-

sonalidad. Mundo novelesco que, también como señal de su momento, se apoya decididamente en impresiones subjetivas, más allá de la pura observación. Y este realismo subjetivo —aunque ya sin el profundo intimismo de Ana María Matute— será precisamente una de las líneas por las que discurra la novela española posterior a 1955. Junto a ella, un mantenimiento y hasta recrudecimiento del realismo tradicional, que corre paralelo a dos nuevas posturas novelísticas surgidas: lo objetivo social, como la exageración de un realismo de observación, a la que se superpone una intencionalidad crítico-social, y la realidad trascendida en concepciones novelescas de más profunda ideación.

El subjetivismo testimonial de Juan Goytisolo

La inquieta andadura de Juan Goytisolo por el campo de la experiencia novelística se ha manifestado hasta ahora —el ahora de su último texto, *La Chanca* (1962)— como una nerviosa simbiosis de fantasía y realidad, o de imaginación novelística y testimonio social. Se aúnan así en su obra literaria una innata predisposición creadora y un compromiso social o generacional de dar crítico testimonio de una realidad a la que, indudablemente, fecunda más la intuición del novelista que una serena posición crítica. Esta aparente disociación entre fantasía y realidad o experiencias vivenciales, con cuanta dificultad entraña, se manifiesta a veces unida por un cierto juego simbólico o por una ambigüedad poética, ambiciosa y no siempre lograda. Pero, en ocasiones, esta unión no llega a materializarse dentro de un orden literario, e imaginación y realidad parecen conducirse por veredas distantes. Naturalmente (Goytisolo, nacido en 1931, es tal vez el novelista más joven de los que pueden presentar cierta obra a la crítica), cuando esta discrepancia se presenta, mientras que la innata cualidad novelística de Goytisolo salva la parte imaginativa arropando con la intuición o la fantasía la individualidad de los personajes, la parte de crítica social, o de testimonio realista, es la más débil, no por la intención que la guía, sino por su realización narrativa. De este modo, en una dependencia imaginativa de dramatizar lo cotidiano, o de elevar lo vulgar a un plano novelístico, en la obra de Goytisolo se manifestará cierta predilección temática por crear situaciones de evidente fuerza dramática —el crimen, en sus primeras novelas, el pasado de Gorila en *Fiestas* (1958) o el suicidio de *La Resaca* (1958)—, en torno de la cual se teje la argumentación novelística, como si esa situación extrema fuera una llamada imperiosa para que el lector se fije en una realidad cotidiana necesitada de meditación y censura. Creo que el engarce de esta situación y el mundo que la provoca y al que responde, se halla de un modo ejemplarizador en esa finca de Gerona donde los niños de *Duelo en el Paraíso* (1955) tejen y representan una historia en íntima relación con un mundo mayor. En dicha obra, la relación de estos dos mundos, con cuanta crítica e ideología implica, está implícitamente dada, pero dentro de una armonía narrativa en la que el deseo de testimoniar o de enjuiciar no ahoga y perturba la realidad de ese mundo infantil, al que sirve eficazmente la acción de la novela. Por el contrario, me parece que esta armonía no está lograda, a pesar de su intencionalidad satírica y a lo que a ella cumple de exageración, en *El Circo* (1957). Entre el discurrir argumental sobre el pintor bohemio que protagoniza la novela, con cuanto peso crítico pueda soportar, y la serie de situaciones aparentemente accidentales (las reuniones de las Damas catequistas, la fiesta de los López en honor de su hija, etc.), hay una cierta disociación, porque mientras el protagonista no parece sostenerse como realidad, esa serie de situaciones están fortalecidas por la intuición novelística de Goytisolo, tras-

pasando con su imaginación una realidad más o menos observada y cotidiana.

Pero esta fusión de imaginación y realismo, que acerca la obra de Goytisolo a formas novelísticas de realismo trascendido, con no ser un caso aislado, no supone en la novela española el abandono de la vieja técnica de observación psicológica y costumbrista, que es mantiene latente, aunque en formas cada vez más depuradas.

Persistencia del realismo de observación

De acuerdo con la tónica más general de la novela española de posguerra, DOLORES MEDIO centrará lo mejor de su producción —tras el endeble y primerizo intento de *Nosotros, los Rivero* (1952)— en el enfoque de un campo específico de la sociedad española: el mundo de los seres anónimos que luchan angustiosamente en un ambiente mezquino y limitado —*Funcionario público* (1956)—, arrastrando sus monótonas vidas sin horizontes, obligados a convivir con seres análogos —*El pez sigue flotando* (1959)—, o realizando una incomprendida labor de magisterio —*Diario de una maestra* (1961)—, en una "lucha por la vida" a la que, para que la dolorosa mezquindad sea mayor, se le ha despojado hasta del dramatismo social de las obras barojianas. Crítica a una sociedad burocratizada y sin alientos que crea este mundo de seres (hacia los que se inclina, con una comprensible ternura, la autora) para mediatizarlos impotentemente después.

Análogo propósito de presentación de unos seres y su medio, desprovisto de ternura, pero con más amplia intencionalidad generalizadora, motiva la creación novelística de IGNACIO ALDECOA. Más que testimonio circunstancial de un área social limitada, Aldecoa busca las líneas temperamentales de lo español, mediante el análisis psicológico y ambiental de grupos distintivos. Y para ello, con una autenticidad no exenta de riesgos literarios, no sólo no rehuye el tópico españolista, sino que lo busca, para, desposeído de efectismos, mostrarlo en su recia nervadura. Y guardias civiles, gitanos y toreros serán el mundo psicológico y costumbrista sobre el que monta su antitopiquista trilogía: *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) y *Los pozos* (aún inédita). Pero vistos los temas (me refiero, claro está, a lo publicado) con una tal tajante sobriedad, que de la ausencia de efectismos coloristas o pintorescos brota la densidad de las obras, tanto como del punto argumental que las enlaza: la muerte del guardia civil.

Equivalente intención testimonial de una zona de la realidad española representa la sólo iniciada trilogía del autor, en torno a unos grupos de hombres enlazados por un trabajo común, como en el caso de *El Gran Sol* (1957), ejemplo de narración escueta, sin la introspección psicológica de las dos primeras novelas, en donde el dramatismo de la acción novelesca —pura crónica objetiva de una navegación— parte de la simple exposición de los hechos, fuera de toda apriorística arquitectura novelesca. Y como reflejo continuado de la línea de perfección lingüística de las obras anteriores, el vocabulario marinero, exacto e intencionadamente ausente de elementos imaginativos, que afianza la narración a una realidad observada hasta lo minucioso.

Sobriedad y precisión, aunque en un estilo menos trabajado que el de Aldecoa, presenta desde sus comienzos la obra de JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS. Captador de una realidad de ambiente rural —*Los bravos* (1954), *En la hoguera* (1957)—, la fuerza de su método descriptivo reside en la expresiva y seleccionada presentación de unos hechos que cualifican por sí solos un ambiente. Ni objetivismo, ni puro testimonio, pero sí el que ambos conceptos, limitados

a un servil y adecuado soporte, ayuden al propósito fundamental: la pura creación literaria en torno a unos seres cuya ideología e idiosincrasia no se analiza ni se discute. Simplemente se presenta mediante un procedimiento directo de notable fuerza expresiva, aunque el autor, por medio de su protagonista en la segunda novela, actúa de antiobjetivo catalizador de seres y episodios.

Un rigor selectivo más intelectualizado preside la obra de José Luis Sampedro, porque la investigación concreta de temas y parcelas de vida española no es sino el punto de arranque para ulteriores conclusiones de tipo ideológico. De un lado, su cosmopolita creación de *Congreso en Estocolmo* (1952), en que una posible realidad española, de determinado ambiente provinciano y de peculiar psicología, se enfrente, en evidente contraste caricaturesco, con mentalidades diversas y libres concepciones de vida, pero en donde la ironía del desarrollo no enmascara el problema psicológico y social planteado en medio circunstancial tan heterogéneo. Y de otro, frente a la diversidad de *Congreso en Estocolmo*, la sobria y lineal arquitectura de *El río que nos lleva* (1961), de factura tan distinta, pero de análoga concepción intelectualista. Externamente, la novela no es sino el relato de la vida de los madereros transportistas de troncos. Pero, fuera de la condensación argumental que supone de por sí el tema, circunscrito por necesidad a un reducido número de personajes principales, la novela insiste en el procedimiento generalizador de montar, sobre la presentación de unos hechos concretos, una concepción intelectual de la vida humana en sus principales manifestaciones.

La realidad trascendida

Dentro de la obra de autores metódicamente realistas, he ido señalando las esporádicas apariciones de obras evadidas de ese realismo. Tal es el caso de las novelas cortas y cuentos de Gironella, de la contextura simbólica de *La Nochebuena* de Romero o de la irrealidad fantástico-poética de ciertas narraciones de Ana María Matute. Pero estos ejemplos aislados y recientes no son sino la prueba fehaciente de la aparición de una minoritaria dirección novelística que gravitará sobre una realidad de observación que se trasciende, para operar sobre temas humanos de más profunda complejidad que el puro testimonio o la crítica social. Pero si en los autores estudiados esta evasión de la realidad adopta casi siempre el carácter de un descanso liberador —Gironella—, a veces explícitamente declarado, como en el caso de Torrente Ballester y su *Don Juan*, en un grupo reducido de los novelistas posteriores a 1955 esta trascendencia de lo real informa esencialmente su creación. A veces esta evasión no adopta sino el procedimiento —creo que esporádico— de los antiguos *romans a clef*, en que unos hechos concretos se simbolizan, mediante una trasmutación metafórica de tiempo y espacio, en la ambigüedad poética de *El coral y las aguas* (1962), las narraciones de Zúñiga, dentro de una línea de novela europea, de la que son ejemplos representativos *Los acantilados de mármol*, de Ernest Jünger, recientemente traducida, o las trasposiciones histórico-simbólicas de Vintila Horia.

Naturalmente, si bien la novela que llamo de observación puede agruparse con mayor o menor dificultad en corrientes distintivas, presididas por la intención de sus autores, o incluso por su mera apariencia formal, pero con un común denominador, la novela de superación realista ha de presentar en sus distintos componentes diferencias mucho más radicales. Son creaciones que han brotado, no de un mundo externo —común en sus apariencias para todos—,

sino de un íntimo problema de índole afectiva y, casi siempre, mental, que condiciona la formación de mundos novelísticos de pleno aislamiento personal. En ellos, lo cotidiano, lo contemporáneo, en su *expresión* realista, no será sino un soporte. Sobre esa *expresión* se fijará la problemática del autor, como reflejo de sí mismo o de su tiempo.

Esa problemática puede girar en torno a ideas tan diversas como el concepto y realización de la caridad humana, en Buñuel, o la preocupación política de Carlos Rojas. Así, MIGUEL BUÑUEL montará sus novelas largas —*Un lugar para vivir* y *Un mundo para todos* (1962)— sobre simbólicos argumentos de choque entre la caridad y el mundo real que la circunda. En una, el anciano sacerdote guardián del cementerio de *Un lugar para vivir* hallará eco de su caridad sólo en el mundo de los muertos; en otra, el quijotesco empleado del Monte de Piedad madrileño intentará hallarlo en el de los vivos, hasta, como un nuevo personaje cervantino, ser encerrado por loco por una sociedad que se burla de su intento. Pero en ambas creaciones late aún una clara intención testimonial, que desciende hasta la utilización significativa de datos periodísticos, como un enraizamiento en lo real y concreto de sus concepciones imaginativas.

Mucho más liberado de un realismo circunstancial, CARLOS ROJAS somete su producción a la nota integradora de una fundamental preocupación intelectual: el mundo político en el desarrollo del hombre, las naciones y la humanidad. Así, esta detención en el destino histórico del mundo le inspiró la huxleriana concepción de *El futuro ha comenzado* (1958). Pero si Huxley, en *Mono y esencia,* imagina un mundo en trance de desaparición sin concreción de tiempo y espacio, Rojas sitúa su narración en un punto intermedio y en un ambiente concreto: el de la Europa del año 2010. Se han consolidado las corrientes políticas que apuntan en el mundo de 1958, y las naciones —una agonizante Europa, entre la Unión panamericana y la Confederación asiática— intentan en el sarcasmo de una paz utópica el arreglo de sus divergencias. El final de la novela es el anuncio escueto y desolador de una nueva guerra mundial, en la que Europa saltará en mil pedazos.

Análoga preocupación, menos efectista y más enlazada con una concepción filosófica de la historia, mostrará Rojas en *El asesino de César* (1959): el destino histórico gravita sobre los pueblos. Cada uno de sus gobiernos no es sino el eslabón de una cadena en la que el hombre —gobernante o no— se pierde anónimamente, condicionado por factores repetidos. Y la teoría desplegada en el ambiente imaginario de una república hispanoamericana, con mucho de huxleriano también en su realización, vuelve a entroncar la obra de Rojas con un tipo de novela intelectual —muy pocas veces discursiva— de filiación europea. Intelectualismo reiterado en *Las llaves del infierno* (1962) y desarrollado con amplitud en su último libro, *Adolfo Hitler está en mi casa* (1965), donde esa cadena de eslabones repetidos que es la historia para Rojas se desarrolla, mediante trasposiciones de tiempo y de personajes, en un juego de símbolos, en que aquéllos se funden unos en otros, hasta lograr la unión supratemporal de personajes históricos del XVII con los de una acción actual.

Ahora bien, este juego simbólico, en que se conjugan los conceptos tiempo y espacio y en donde toda acción externa y cotidiana tiene un escondido significado ideológico, se cimentará en un plano de apariencia realista. Realismo trascendido que, operante sobre campos novelísticos de radical diferencia, late, igualmente, en la obra de Juan Guerrero Zamora y Antonio Prieto.

La aparente divergencia temática de las dos primeras novelas de JUAN GUERRERO ZAMORA, *Estiércol* (1953) y *Murillo, 11, Melilla* (1954), se pierde en gran parte en cuanto se las considera como un precedente de su tercera

novela, *Enterrar a los muertos* (1957). Considerando esta conexión, se advierte que la armoniosa fusión de realismo y simbolismo que campea en *Enterrar a los muertos* tiene concatenación con la trascendida realidad que sustenta el simbolismo poético de *Murillo, 11, Melilla,* y con el realismo de intención crítica que domina en *Estiércol.* Ambas obras se cualifican entonces como proyección de una misma personalidad, en vertientes o escenarios distintos, e implican, a causa de diversos estímulos, un deseo de trascender la realidad que revierte en intimismo en *Murillo, 11, Melilla,* y se proyecta socialmente en *Enterrar a los muertos.*

El argumento de esta última obra arranca de dos hechos fortuitos, que darán origen, en su desarrollo, a las dos líneas paralelas de realismo y simbolismo, las cuales, interfiriéndose, justifican un empeño social de trascender un mero localismo realista. Esta ideación ofrece un doble plano dentro de la sección individual de los personajes, según respondan al carácter mítico, de símbolos, que los esencializa, o se produzcan de acuerdo con el carácter individual que les corresponde en el orden novelístico. Se trata de un paralelismo intencional que se corresponde con el paralelismo que, argumentalmente, hermanará la corrupción de los cadáveres, por falta de sepultura, y la corrupción de los seres vivos. Y esta doble corrupción gravitará sobre los personajes, conduciéndolos por un juego revelador de contrastes humanos.

Junto al discurrir individual, del egoísmo a la caridad, que fija la novela a un problema cotidiano, detenido a veces en íntimos detalles, transcurre la evidencia simbólica, manifestada no sólo en la atención recabada por expresiones bíblicas, sino en la composición de situaciones, como las moscardas que aparecen junto a los cadáveres y que después se mueven junto a cuatro caballos, en simbolismo que remite al Apocalipsis. Juego simbólico que nutrirá también los elementos más profundos de la novelística de Antonio Prieto.

Entiendo que los que tomaron *Tres pisadas de hombre* (1955), de Antonio Prieto, por una novela más o menos exótica de aventuras no anduvieron demasiado despiertos críticamente. La aventura, el insostenible contrabando de esmeraldas, es la parte más minúscula y desatendida de toda la obra. Mucho más que todo ello, la novela era, con todos sus riesgos, la expresión de tres caracteres, con la mentira y la apariencia que el realismo les presta y cuya intencionada falsedad se advierte en cuanto Luigi, desmintiendo a los otros, comienza su historia. No sólo por la intención de mostrar cuánto de equívoco hay en la visión de una realidad que no se penetra, sino por el voluntario alejamiento hacia la creación de una tierra nueva, ajena a la comprobación realista, *Tres pisadas* era la realización literaria, con módulos realistas, de una concepción novelística opuesta a las prácticas y esclavitud de un realismo meramente visional. Y en *Tres pisadas* estaban las páginas finales de Luigi en lucha y comprensión de la muerte, que serían continuadas con idéntica preocupación en la señora Méndez de *Buenas noches, Argüelles* (1956), y, de modo totalmente abierto, en sus siguientes novelas.

Así, de manera cada vez más acusada, la novelística de Prieto se ha centrado en una problemática trascendente, dolorosa y conscientemente traspasada por una suprema realidad: la muerte. La muerte y el hombre, y sus mutuas relaciones, gravitando sobre conceptos universales —vida, civilización, fe, naturaleza— cuya explanación novelística coloca a la obra de Prieto en caminos poco transitados por la realista novela española. Podría, incluso, aplicarse a su obra el calificativo de cerebral, si, al igual que es trascendida la realidad externa que la soporta, ese cerebralismo no fuese también trascendido por un humanismo vivificante, a veces acuciante. Porque la angustiosa llamada a la conciencia del hombre actual y su ausencia de fe —*Vuelve atrás, Lázaro*

(1958) —, la relación amorosa del hombre y su propia muerte —*Encuentro con Ilitia* (1961) —, la desgarradora presencia de una civilización muerta, que, con su hedor de corrupción, aniquila las concepciones puras de la vida —*Elegía por una esperanza* (1962)— o el aniquilamiento simbólico de una clase social que nutrió esa misma civilización y que ahoga sus propias consecuencias —*Prólogo a una muerte* (1965)—, se sienten traspasados por un profundo amor al hombre e incluso a esa "muerta" civilización europea, cuya "elegía" está empapada de amor.

Pero esta problemática, con el peligro que entraña de caer en el ensayismo, se ha desplegado mediante unos procedimientos novelísticos que constituyen ya, de por sí, un quehacer literario de profunda personalidad: la armoniosa correlación entre un realismo cotidiano, de observación hasta costumbrista o regional, y la arquitectura entre simbólica y alegórica de la novela, en donde conceptos de tipo abstracto adoptan formas reales y alegorías o entidades concretas se convierten en símbolos. Y, con este doble procedimiento, Prieto buceará en su acervo cultural para, muy europeamente, resucitar y utilizar un viejo procedimiento de sabor humanista: el mito.

La utilización de los mitos clásicos comienza en *Encuentro con Ilitia. Vuelve atrás, Lázaro,* parte aún de un aparente absurdo encajado en realidad, sin más valor de símbolo que el desprendido de su problemática: el resucitado que, para serlo del todo, precisa de la fe de los demás y que vuelve a su punto de partida tras comprobar que el único ser con fe suficiente para creer en su realidad viviente es un irracional, un perro, que no posee conciencia de la muerte. Pero en *Encuentro con Ilitia* esta realidad concreta de la muerte se simboliza ya en el mito clásico de las Parcas griegas, una de las cuales aparece en la vida del protagonista en dos supremos encuentros, hasta el amoroso y definitivo abrazo final en que esa muerte que vive en el hombre, por cuanto el hombre vive, muere para siempre con él.

O la utilización del viejo mito de Europa, sobre el que se monta la arquitectura simbólica de *Elegía.* La radiante amada de Júpiter, símbolo del pasado cultural y armónico que es Europa, a quien los hombres han prostituido y envejecido, y que, a su vez, se venga del hombre transmitiéndole su actual miseria. Esa vieja ramera que aún seduce a los hombres, marcándolos espiritualmente y ahogando en ellos todo intento de evasión purificadora, toda esperanza. Y, como contraste supremo, la colocación de la elegíaca narración en un pueblecito marinero —cargado de nostálgicas evocaciones personales—, cuya luz, sencillez, vitalismo, radiante serenidad y armonía son el símbolo de la esperanza, encerrada en la figura de una muchacha, cuya muerte significará para el protagonista —que lleva en sí toda la muerte de una civilización de la que huye— el abandono de toda esperanza y el triunfo de la envejecida seducción europea.

De la poesía mítica de los símbolos anteriores, pasa Prieto en su última novela —*Prólogo a una muerte*— a la concreción total de ideas abstractas, donde grupos sociales, con su particular ideología y su peculiar papel histórico, se materializan en símbolos vivientes y parecen elegir en las páginas finales su propia trayectoria histórica. El doble juego realismo-simbolismo de Prieto alcanza en esta obra matices de mayor dificultad, donde las notas de concreción realista, incluso afincadas en un folklorismo histórico, son el marco de que se sirven los personajes para autodefinirse como intérpretes de un juego simbólico. Dificultad acrecentada cuando el contenido simbólico se condensa en una sola palabra, de aparente intrascendencia descriptiva, como el *desperezarse* final de uno de los dos personajes que integran la novela.

De manera más concreta o menos intelectual que en Prieto, la obra de

José María Castillo Navarro se abre intensamente en una intencionada trascendencia de la realidad que le ha llevado a la creación de un escenario propio, personal, en el que se mueven sus personajes. Si, de un modo primario, este escenario pudiera localizarse en determinada zona de su región murciana, externamente esta localización no es del todo válida, porque lo que Castillo Navarro realiza es aprehender, con arreglo a su individualidad creadora, la esencia íntima de esa tierra, para imprimir con ella su mundo novelístico y otorgarle un carácter configurador. Se trata, como el sur de Faulkner, de un escenario cuyo realismo localista no está en el Levante español, sino en el propio novelista interpretándolo, sintiéndolo en individualidad creadora, penetrando en él hasta hallar su potencialidad definidora de unos caracteres. De este modo, Castillo Navarro levanta un escenario seco, con asomos de mar, en que el sol, la noche, el viento, la superstición, la sensualidad, la propia tierra y el odio se amasan en pasión de vivir. En ocasiones, los elementos ambientales, como el aire, llegan a adquirir cierta personalización activa y, siempre, este ambiente aparece regido por una naturaleza primitiva y potente que gravita sobre los personajes, impulsándolos a una acción dramática. Quizá donde mayormente se patentice esa intervención del ambiente sea en *La sal viste luto* (1957), en que la preocupación por una fatalidad *natural* que rija la acción de los personajes acerca esta novela, en su tragedia, a una concepción de analogía con la tragedia ática. La figura protagonista de Pablo aparece movida por una fatal necesidad de obrar así, y, frente a Pablo, el novelista colocará a los demás vecinos del pueblo dentro de un orden coral en el que se mueven al unísono y que, en cuanto coro, son anónimamente *uno, otro, el tercero...* Incluso el hecho trágico que origina el argumento de la novela está descrito con una parquedad que parece apelar ocultamente a la ayuda que una visión escénica le prestaría. A esta sensación escénica, de obra representable como *Yerma* o *Bodas de sangre*, coadyuva en casi toda la obra de Castillo Navarro el frecuente empleo del presente verbal, el vigor aislado de los diálogos y el esquematismo frecuente de la parte descriptiva, que a veces —*Con la lengua fuera* (1957) — llega a simplificarse en meras acotaciones.

La importancia de aprehender esta realidad localista en sus distensiones extremas, trascendiéndolas, configura la integridad de unos personajes que pertenecen primitiva e instintivamente a ese escenario, produciéndose dentro de esa intensidad extrema contagiada de una tierra que, como en el Manuel de *Con la lengua fuera*, llega a una trágica fusión de hombre y tierra. Este escenario es el que, como centro generador, configura el asesinato en *La sal viste luto*, el apasionado drama de Manuel y Tonia en *Con la lengua fuera*, el recogido lirismo campesino de *El niño de la flor en la boca*, la onírica tensión conyugal de Encarnación en *Manos cruzadas sobre el halda* (1959) o el destino de Soledad en *Caridad la Negra* (1961). Dentro del valor individual que asiste a cada uno de estos seres, a veces portadores de una rebeldía social, siempre se trata de personajes fieles al escenario que los contiene y origina. Desconocida aún por mí *Le charnier natal (El grito de la paloma)*, escapa relativamente a esta concreción localista una novela de Castillo Navarro: *Los perros mueren en la calle* (1961). Digo relativamente, porque, si en esta obra hay una lógica clarificación expresiva, ya denotada en *Caridad la Negra*, y su desarrollo transcurre en Barcelona, con referencias incluso a una vida social y literaria, los protagonistas de la novela discurren, sin embargo, por una vida que aparece frecuentemente transida por unos instintos y una sensualidad que recuerdan a sus otros hermanos de páginas.

La novela objetiva y de testimonio social

Si una larga práctica realista ha podido determinar en la novela un enfrentamiento de intención superadora, la fijación de este realismo a una técnica de escueta reproducción inmatizada de la realidad será otra de las salidas (de derivación extremista, no de evasión) que ofrecen a la novela española las realizaciones o aspiraciones de cierto grupo actual de novelistas.

Ha surgido así *lo objetivo* como cierto carácter generacional o integrador y con un aparato crítico y teorizante de que carecen por lo general las restantes corrientes. En realidad, la técnica objetiva —indiscriminación ante lo observado, criterio antiselectivo de la realidad y reproducción fotográfica de lo captado por el aséptico mirar del novelista— estaba, en cierta manera, ya consolidada en la percepción azoriniana de las cosas. Pero, en "Azorín", esa percepción casi cinemática actúa como factor de sugerencia, mientras que la actual aspiración objetiva prescinde de toda ulterior consecuencia mental.

Creo que la total realización de la teoría, sin posteriores aditamentos crítico-testimoniales, sólo encuentra marco exacto en *El Jarama*, de RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO. Dicha obra, publicada en 1956, inaugura en cierto modo una técnica y, en lo que pueda tener de experimento, un concepto de novela que algunos críticos han calificado de magnetofónica.

Sánchez Ferlosio se propone la exacta y puntual reproducción de unas horas cualesquiera de unos seres anodinos, en un ambiente vulgar y en unas circunstancias habituales: un grupo de muchachos, chicos y chicas, que pasan su día de fiesta a orillas del Jarama, en las cercanías de un merendero, con cuyos habituales concurrentes se relacionan. Sólo al final ocurre lo imprevisto —un ahogado—, pero sin más trascendencia ni consideración que la que pudiera tener la noticia de algún hecho análogo, como los que recoge la prensa en cada estación veraniega.

De hecho, en la técnica objetiva de Sánchez Ferlosio, el autor se mantiene inalterablemente al margen de sus personajes. Su misión consiste en ser un receptor de sonidos y una cámara fotográfica, que ni siquiera seleccionase la intención de sus encuadres. De esa asepsia, naturalmente, proviene la intencionada vulgaridad de lo transmitido, no de la evidente vulgaridad de la realidad a captar: un trozo de realidad sin elaboración literaria posterior pocas veces escapa a su total y anónimo vulgarismo.

Habría que pensar en una minuciosa observación directa si sobre el objetivismo derramado después sobre *El Jarama* no gravitara la intuición creadora de las *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1952), en que la imaginación se permite audaces invenciones, intercaladas en la vida concreta de un niño que metamorfosea la realidad en una delirante mezcla de percepciones o sensaciones concretas y realizaciones mágicas. Si un poeta puede, por ejemplo, expresar una metáfora que indique lo alado de las hojas de un árbol y la luz vegetal del plumaje de un ave, el imaginativo Alfanhuí logrará la real concreción plástica de un árbol que torne sus verdes hojas por multicolores pájaros planos. Una sucesión ininterrumpida de episodios, en que se extrae de la realidad un mundo metafórico, hecho también realidad, y expresado en un estilo de sencillez antimetaforista, en un doble juego conceptual.

Dos concepciones novelescas aisladas y antagónicas —*El Jarama, Alfanhuí*— como significativo entronque de su autor con las dos corrientes contrapuestas de la actual novela española: la realidad trascendida de autores ya citados y la derivación de lo objetivo a lo crítico-testimonial.

De la novela objetiva se recogerá por una parcela de nuestra novelística la técnica de reproducción imparcial, pero variará en cuanto a la intención del

enfoque. Porque, si bien la lente de la cámara continúa dentro de una aparente objetividad, la elección apriorística y mediatizada de la realidad a reproducir convierte la asepsia de la fotografía en un escalpelo crítico descubridor de taras de la sociedad, supuestas o reales. No son otros la intención y el procedimiento de novelistas como JUAN GARCÍA HORTELANO, presentando "un sector concreto de nuestra sociedad en un lugar y un tiempo determinados" como escueta condenación crítica de la inconsciencia y egoísmo de la burguesía. Una juventud vacía —*Nuevas amistades* (1959) — y una madurez de peligrosa y ciega frivolidad —*Tormenta de verano* (1962) —, presentadas con una técnica objetivista en la realización, pero con una apriorística intencionalidad que perturba la realidad imparcial del testimonio.

Análogo tono crítico-social, operando sobre los fallos de una parte de la burguesía actual, motivará innumerables novelas de los últimos años: *Las mismas palabras* (1962), de Luis Goytisolo; *Esta cara de la luna* (1962), de Juan Marsé, y tantas otras, a las que a veces quiere dárseles un tono moralizador — culpa y expiación —, como en las obras de Manuel García Viñó o, más recientemente, Luisa Llagostera.

Esta técnica objetiva adquiere una más meditada consistencia en la obra de JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, con su hasta ahora única obra, *Dos días de septiembre* (1962), con el análisis consciente, pero de objetiva exposición, del influjo de un ambiente y una situación, el de Jerez y su vendimia, sobre el mundo anímico y social de los seres que lo integran. Novela-testimonio, pero en la que la cámara del observador elabora una síntesis de planos significativos y contrapuestos.

Pero no siempre lo testimonial del relato opera sobre un campo de denuncia social. El testimonio objetivo puede radicar en la elección de un tema sociológico de concreta localización coetánea. Entonces la novela, más que en el objetivo testimonio de un estado de conciencia, se sustenta en la elección temática y análisis psicológico de la situación de un problema social. Dentro de esta línea se elegirán temas tan anecdóticos en apariencia como la aclimatación de los componentes de un poblado rural que nace, *Pueblonuevo* (1960), de ILDEFONSO MANUEL GIL, de tan finas calidades psicológicas, o problemas de tan actual vigencia como la necesaria adaptación de una clase obrera, progresivamente desplazada de sus medios rurales hacia un industrialismo ciudadano: *La patria y el pan* (1962), de RAMÓN NIETO.

Nieto había ya abordado un tema nacional y social en *El sol amargo* (1961), en que sobre un concreto lugar de la geografía española se proyecta el problema de su precario vivir, aferrado a un turismo que llega a sentirse como humillante, por lo que tiene de total dependencia, hasta determinar la emigración del protagonista a zonas más vitales de la Península. En *La patria y el pan* se aborda de nuevo, y más trascendentemente, el tema del desplazamiento geográfico de seres en busca de una vida más dignamente humana. Pero, en esta segunda obra, el problema no se analiza solamente en sus causas — plano novelístico del pasado en el pueblo —, sino en su persistencia — plano del presente familiar en el mismo pueblo — y en sus consecuencias: dificultad de ambientación a un medio económico y social contrapuesto. Los tres planos simultáneos, rememorativo uno de ellos, desarrollan sus acciones hasta el alentador final. Porque la positiva originalidad, existente también en *Pueblonuevo,* de la postura de Nieto, es el desusado positivismo de su esperanza, colocado dentro del marco críticamente testimonial y de duros acentos, que no rehúye tampoco Nieto, de las novelas de su género. La dura acusación social que entraña en muchas ocasiones su novela se remansará en un plano psicológico en la última suya aparecida, *Vía muerta* (1964), en donde de nuevo se

aborda el problema de la frivolidad inoperante de una parcela de la sociedad, pero analizado *desde dentro*, es decir, buceando en las causas y consecuencias de dicha frivolidad, a través de la peripecia humana de un personaje central.

* * *

Una de las mejores aportaciones monográficas al estudio de la novela actual tratada se encuentra en las distintas tesis doctorales que, sobre autores como Juan Antonio de Zunzunegui, Carmen Laforet, Antonio Prieto, Ana María Matute, etc., se han redactado en las distintas Facultades de Filosofía y Letras de la Universidad española. Dichas tesis, que he consultado en parte, constituyen amplias monografías de penetrante estudio y una importante aportación bibliográfica, que es muy conveniente tener en cuenta para un estudio sereno y amplio de la novela de este período.

Emparentado con estos estudios se halla el eficiente trabajo de PAUL ILIE: *La novelística de Camilo José Cela*, prólogo de Julián Marías, ed. Gredos (Madrid, 1963), o el más particularizado de OLGA PREJEVALINSKY: *El sistema estético de Camilo José Cela: estructura y expresividad*, ed. Castalia (Valencia, 1960). Ambas monografías se unen destacadamente a otros estudios, como el libro de ALONSO ZAMORA VICENTE: *Camilo José Cela*, ed. Gredos (Madrid, 1962), y dentro ya de una bibliografía sobre Cela, publicada en revistas y periódicos, que adquiere una amplitud como quizá no se da en ningún otro novelista coetáneo.

Desgraciadamente, los estudios monográficos de cierta amplitud sobre otros novelistas españoles no abundan, y, fuera de las tesis doctorales mencionadas y de la considerable bibliografía dispersa en muy distintos artículos y críticas de revistas y periódicos, cuya particular enumeración no cabe aquí, el estudioso habrá de limitares a obras de carácter general, como el *Panorama de la literatura española contemporánea*, de TORRENTE BALLESTER, ed. Guadarrama (Madrid, 1956).

En el terreno de la novela tratada son de destacar el estudio, de muy distinta concepción, de JUAN LUIS ALBORG y el de EUGENIO G. DE NORA. El primero de ellos, *Hora actual de la novela española*, ed. Taurus (Madrid), aparece hasta ahora dividido en dos volúmenes (1958 y 1962), en los que se estudia con una indudable probidad e interés, y de modo monográfico, a un nutrido grupo de novelistas actuales. El primer tomo aparece precedido por un prólogo del autor, quizás excesivamente dogmático, y es pena que, respecto a algunos novelistas tratados, Alborg no haya perseguido la profundidad por la que tanto clama en su introducción, deteniéndose más en superficies novelísticas que en el verdadero análisis y penetración de la obra a estudiar. Es, con todo, un estudio de grandes valores y de indudable independencia crítica.

El libro de EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, 3 vols., ed. Gredos (Madrid, 1958-1962), es un exuberante esfuerzo de catalogación y de copiosas lecturas. Comprendiendo un amplio campo cronológico —1927-1960—, la segunda parte de su estudio es la que entra dentro del período analizado en páginas anteriores. En ella se advierte, en ocasiones, un reincidente interés en señalar la importancia de algunos autores, pero sin un juicio profundo que avale y justifique esa importancia, al tiempo que se enumeran y clasifican simplemente novelistas que quizás exigieran una más demorada lectura y detención crítica. Es, a pesar de ello, un texto utilísimo por su considerable acopio de material bibliográfico e informativo.

Dentro de su brevedad, son también interesantes las semblanzas crítico-bibliográficas de numerosos novelistas, contenidas en *Generaciones juntas* (Madrid, 1962), de DÁMASO SANTOS.

Para la novela de los últimos años puede consultarse *La novela española en 1961 y 1962*, Cuadernos Bibliográficos, número 13, C. S. I. C., Madrid, 1964. Con él inició una serie de Cuadernos en donde se reseñan y analizan las novelas, cuentos y estudios sobre autores y géneros narrativos aparecidos en España desde la fecha indicada.

A esto podrán añadirse los tomos X, XI y XII (en prensa) de la amplia colección *Las Mejores Novelas Contemporáneas*. Selección y estudios de JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, con la colaboración de MARÍA DEL PILAR PALOMO, Editorial Planeta, Barcelona. Contienen amplios estudios de carácter general sobre numerosos novelistas actuales y un panorama del género narrativo entre 1940 y 1955. Constituyen los tres tomos indicados los últimos de una colección de doce, que abarca el período novelístico de 1895 hasta la fecha indicada, y la más extensa bibliografía publicada hasta la fecha sobre los autores seleccionados.

LA POESIA LIRICA ESPAÑOLA EN LENGUA CASTELLANA (1939-1965)

por

JOSE LUIS CANO

INTRODUCCIÓN

El panorama que ofrecía la poesía lírica española en 1936, año en que estalló la guerra civil en España, no podía ser más brillante. No exageraba Federico García Lorca cuando juzgaba la poesía española de los primeros años treinta como "la más hermosa poesía de Europa". Téngase en cuenta que España contaba en ese momento con dos grandes generaciones poéticas: la de los maestros ya consagrados, o sea, Unamuno, Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, y la llamada generación de 1927, es decir, la de García Lorca, Guillén, Salinas, Aleixandre, Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Cernuda. Este extraordinario equipo de poetas, del que sólo citamos los nombres más importantes, y que ha sido llamado, con razón, "una segunda edad de oro de la poesía española", quedó, desgraciadamente, disperso y muy quebrantado al terminar la guerra civil a fines de marzo de 1939. No sólo nos arrebató la guerra a tres grandes poetas —Unamuno, Antonio Machado y Federico García Lorca—, sino que otro grupo importante y muy nutrido, formado por Juan Ramón Jiménez, Guillén, Salinas, Moreno Villa, León Felipe, Alberti, Cernuda, Prados, Domenchina, Garfias y Altolaguirre, por citar sólo a los más destacados, hubo de escoger el camino del destierro al terminar la contienda española o en el transcurso de ella, dejando la patria por el exilio, donde han continuado y enriquecido su obra. Al historiar la poesía española de los últimos veinticinco años, no es posible dejar de aludir a la dolorosa situación en que han realizado su obra buena parte de los poetas de la generación del 27, porque esa circunstancia histórica —el exilio como consecuencia de la guerra civil— habría de determinar, como veremos después, la evolución de su poesía.

Juan Ramón Jiménez

La obra lírica de Juan Ramón Jiménez no se detuvo en 1939. La guerra le había alejado muy pronto, como a tantos otros, de España. Durante algún tiempo vivió el poeta —con Zenobia, su mujer, de la que no se separó nunca—

en Puerto Rico y Cuba, recordando a su *lejana, enloquecida patria.* Pero en 1939 se instaló en Coral Gables, Miami, en la Florida, y allí tuvo de nuevo tranquilidad para consagrarse a la poesía. En 1942 terminó un libro de romances, los *Romances de Coral Gables,* que no se publicaron hasta 1948 en Méjico. "En la Florida —escribió a Enrique Díez Canedo— empecé a escribir otra vez en verso. Una madrugada me encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última..." Los *Romances de Coral Gables* no mejoran, sin embargo, tantos bellos romances como había compuesto Juan Ramón en etapas anteriores de su obra. Mucho más importante es el libro que publicó Juan Ramón dos años antes (1946) en Buenos Aires. Me refiero a *La estación total con las Canciones de la nueva luz,* que reúne poemas escritos en España entre 1923 y 1936 y que debe insertarse con pleno derecho en la gran época de Juan Ramón, a que pertenecen también *Piedra y cielo, Estío, Poesía, Belleza,* entre otros libros de su etapa mejor. En aquellos poemas y canciones encontramos, en efecto, la más segura inspiración que revela al poeta fatal, iluminado por la más honda palabra interior. Pero, además, nos parece observar en ese bello libro de Juan Ramón un afán trascendente de comunión universal con la belleza —belleza = dios—. Junto a las canciones y a las coplas de tres, cuatro versos a veces, nos sorprende el poema de fusión metafísica, que es ya síntoma de una transición a la poesía religiosa de su libro siguiente, *Animal de fondo.* Escrito durante un viaje marítimo de Buenos Aires a Nueva York, en 1948, y publicado en Buenos Aires en ese mismo año, *Animal de fondo* es sólo, en la intención del autor, un adelanto de un libro más extenso, *Dios deseante y deseado,* que no llegó a publicarse. El título ya nos revela que se trata de una poesía de temática y trascendencia religiosa. Juan Ramón había tenido siempre varias fuentes eternas de inspiración: la mujer —el amor—, la naturaleza, la soledad... A aquellos motivos se añade ahora Dios. Pero ¿cuál es el Dios con el que dialoga el poeta en ese libro? El mismo Juan Ramón nos lo confiesa en una nota que figura al final de *Animal de fondo:* el dios poético, el dios esencial de la belleza. Lo divino es para Juan Ramón una conciencia única, justa, universal, de la belleza, que *está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo.*

Yerran, pues, todos los que han calificado a este libro de poesía mística en la acepción con que, dentro de una poesía católica, nos referimos a la poesía de un San Juan o una Santa Teresa. Pero sí debemos considerarlo un libro religioso, en el sentido de que el poeta busca a su dios, lo encuentra y se funde con él: fusión con la conciencia divina de lo bello. No siempre, sin embargo, esa concepción o ese sentimiento religioso están expresados en los poemas de *Dios deseante y deseado* con la diáfana transparencia de que nos hablan algunos críticos. Quizás un poco embriagado por la fusión con su dios de la belleza, Juan Ramón cae a veces en una expresión conceptuosa y difícil, que está ya muy lejos de la clara hermosura lograda en sus libros mejores. Aquella desnudez y pureza poéticas a que el poeta había aspirado y conseguido en tantos poemas inolvidables han desaparecido casi por completo en la etapa última de Juan Ramón. Fuera de algunos —muy pocos— poemas excepcionales, difícilmente puede sentir el lector de *Animal de fondo* la emoción estética —menos aún religiosa— que hubiera podido esperarse de un libro de ambición trascendente con el que se corona toda una vida poética. Y es evidente que esa evolución hacia una lírica de religiosidad abstracta, última fase de la poesía juanrramoniana, no ayudó nada a que el gran poeta de Moguer recuperase la influencia que siempre había tenido sobre la juventud poética de su país. Su larga ausencia de España y el nuevo rumbo realista de la poesía contribuyeron, sin duda, a que esa influencia desapareciera, aun-

que mantuviera intacto su prestigio, y fuese sustituida, en las nuevas generaciones, por la de Antonio Machado y Vicente Aleixandre.

LA GENERACION DEL 27

El movimiento de rehumanización de la lírica española en los años posteriores a la guerra civil, y especialmente a partir de 1944, en que publica Dámaso Alonso *Hijos de la ira*, había de alcanzar no sólo a las nuevas generaciones, sino también a los grandes poetas de la generación del 27, tanto a los que habían permanecido en España como a los que dejaron su patria por el destierro. No debe olvidarse, sin embargo, que el cambio del clima aséptico, de poesía pura e intelectualizada, que reinaba en los años veinte, a otro más cálido y apasionado, más humano, en el cual vivimos aún hoy, se había producido ya en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, es decir, en los primeros treinta. Ya lo advirtió en fecha bien temprana, en 1932, Dámaso Alonso, al comentar el libro de Vicente Aleixandre *Espadas como labios*, aparecido ese año mismo, y al definir como neorromántica esa segunda fase de la poesía de Aleixandre o de Cernuda, que nada tenía de deshumanizada. Recuérdese, además, que una de las revistas de la generación, *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Pablo Neruda —en aquella época, 1935, muy identificado con los poetas del 27—, defendió siempre, contra la poesía pura de Juan Ramón, la poesía impura y radicalmente humana. Precisamente la actitud antiesteticista de *Caballo verde* y la solidaridad con esa actitud, y con Neruda, de casi todos los poetas del 27, fue una de las causas que provocaron la ruptura, o al menos cierto alejamiento, entre aquellos poetas y Juan Ramón Jiménez.

Si tal era el clima poético de 1936 —semejante, en inquietud y hervor, al político—, ¿cómo extrañarnos de que la sacudida trágica de la guerra civil intensificase el proceso de rehumanización de nuestra lírica? En cuanto a la generación del 27 —de las generaciones siguientes hablaremos en su momento oportuno—, raro fue el poeta que no se alejó definitivamente del clima de poesía pura y estetizante para evolucionar hacia nuevos caminos y nuevas formas, e incluso hacia una poesía temporalista y realista, comprometida con el hombre histórico.

Jorge Guillén

La evolución a que acabamos de aludir se observa incluso en un poeta como Jorge Guillén, considerado generalmente como ejemplo cimero de la poesía pura. Pero no olvidemos que ya en 1926 afirmaba Guillén: "Poesía pura, sí, pero no tanto que deje de ser humana." Y, en efecto, nada más humano que el entusiasmo vital que refleja la obra de Guillén, cuyo vitalismo fulgurante se ha mantenido a través de las nuevas ediciones de *Cántico*, su primer gran libro, publicado por primera vez en 1928 por las ediciones de la "Revista de Occidente". En 1951 se publicó en Buenos Aires, por la Editorial Sudamericana, la cuarta y definitiva edición de *Cántico*, que contenía 334 poemas, frente a los 75 de la primera edición. En realidad, la edición definitiva de 1951 es un nuevo libro, infinitamente más rico y poderoso que el primero, y en parte escrito en su destierro americano. El *Cántico* completo es un canto pujante a la gloria de la vida, que para el poeta está en todas partes, incluso en lo más mínimo, trivial y cotidiano. Sus poemas estallan de júbilo y de amor por las formas, imágenes y prodigios de este mundo. Un *cántico* afirmativo, un canto de fe —*Fe de vida* subtitula el poeta la ter-

cera edición—, de pasmo y gratitud hacia la vida. El ciclo de *Cántico,* con sus cuatro ediciones, cada una de las cuales supera y enriquece la anterior, va de 1928 a 1950, en que se abre un nuevo ciclo en la poesía de Guillén: el de *Clamor.* El primer volumen de *Clamor* se publicó en 1957 con el título de *Maremagnum.* En 1960 apareció el segundo, que lleva por título un verso de Jorge Manrique: *...Que van a dar en la mar.* Y el ciclo se cierra con un tercer volumen, cuyo título, *A la altura de las circunstancias,* está tomado de una frase de Antonio Machado: "Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la melée*". En este segundo ciclo de la poesía de Guillén, el poeta no canta ya, asombrado, la plenitud y maravilla del universo, manantial constante de belleza y prodigio. Las fuerzas creadoras y bellas parecen apartarse, como materia del canto, para dejar paso a otras fuerzas negativas, que sólo alusivamente se insinúan en el primer ciclo: las fuerzas del mal, del desorden, del azar, del paso destructor del tiempo, de la muerte. Pero no se trata de que el mundo de la belleza haya dejado de existir, ni de que Guillén haya evolucionado hacia una poesía de angustia y desesperanza. La belleza sigue existiendo y el mundo merece aún ser vivido, pero el poeta debe alzar su canto de protesta contra esas fuerzas negativas y no renunciar a ser testimonio de un mundo de confusión, desorden e injusticia, de que está llena la historia política de nuestro tiempo —a esa confusión alude el título *Maremagnum*—, con su secuela de guerras, hambres, opresiones políticas y terror atómico. El propio Jorge Guillén ha confesado que ha pensado en el hombre contemporáneo —y a veces en el hombre español de hoy— al escribir sus poemas *sociales,* dando a esta palabra, claro es, su sentido más amplio y no meramente político. *Que van a dar en la mar,* segundo volumen de *Clamor,* contiene una serie de elegías "sobre la memoria, el pasado, el recuerdo, la vejez, la muerte, el paso del tiempo..." Ello explica que Guillén haya escogido, para título de su libro, un verso de Jorge Manrique, pues su tema principal es el paso melancólico del tiempo.

En los libros que constituyen el ciclo de *Clamor* podemos observar un enriquecimiento y renovación de la temática guilleniana, un ensanchamiento y variedad de su mundo poético, dentro de una fidelidad a un estilo hecho de claridad y rigor, que ha caracterizado siempre a la poesía de Jorge Guillén. Y, por otra parte, no hay ruptura entre los dos ciclos, *Cántico* y *Clamor,* sino natural evolución. Como el mismo poeta ha dicho, ya en *Cántico* había su parte de *Clamor,* como en el *Clamor* actual hay su parte de *Cántico.* Un tema como el del amor, por ejemplo, fundamental en el primer ciclo —los grandes poemas amorosos de *Cántico*—, continúa presente en los libros del segundo ciclo, especialmente en *... Que van a dar en la mar,* libro elegíaco por excelencia, y en el que hay un cancionero amoroso inspirado por la primera mujer del poeta. Pero la renovación temática en este segundo ciclo es patente y se orienta hacia lo que quiere expresar Guillén al subtitularlo *Tiempo de historia.*

Pedro Salinas

Una evolución en cierto modo semejante a la de Guillén puede observarse en la poesía de Pedro Salinas, muerto en el exilio, en Boston, en 1951. Durante sus años de destierro, Salinas continuó enriqueciendo su obra poética —interrumpida por la guerra civil—, primero en Puerto Rico, después en los Estados Unidos, donde trabajó como profesor de Literatura española en varias universidades. Pero, además, siguió cultivando intensamente la prosa crítica y dando a la luz libros tan importantes como *La poesía de Rubén Darío, Jorge Manrique o tradición y originalidad* y *Reality and the poet in Spanish Poetry.*

Su labor creadora fue igualmente intensa. Aparte su obra poética, de la que hablaremos en seguida, publicó dos obras narrativas: una novela, *La bomba increíble,* inspirada por el terror atómico, y un libro de relatos, *El desnudo impecable,* producto de una delicada fantasía.

Por lo que se refiere a su obra en verso, Salinas publicó en 1946 un poema largo sobre el mar de Puerto Rico, *El contemplado.* A ese librito siguieron *Todo más claro,* en 1949, y *Confianza,* aparecido póstumamente en 1954. Un año después, en 1955, la Editorial Aguilar publicó un volumen con las *Poesías completas* de Salinas, que incorpora a sus libros anteriores la poesía escrita por el poeta en América. Una ojeada a estas *Poesías completas* justifica lo que indicábamos al principio en cuanto a la evolución de la poesía de Salinas. Cierto que sus rasgos característicos, la sutileza intelectual, la fluidez de la forma poemática y la intemporalidad, persisten a lo largo de su obra, y en ese sentido cabría hablar de la unidad armoniosa de la lírica saliniana. Pero la experiencia del destierro, unida a los graves acontecimientos mundiales —guerra y comienzo de la era atómica—, afectaron profundamente a la sensibilidad del poeta, lo cual se refleja con toda evidencia en su poesía. No es difícil observar en ella una evolución desde la lírica exultante, entusiasta, de la primera época, a la angustia existencial del poema *Cero,* perteneciente a su libro *Todo más claro.* El gran tema de la poesía de Salinas, en sus libros anteriores al destierro, era, como es sabido, el amor, motivo central de sus dos grandes libros *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936). Pero no el amor en abstracto, sino el amor activo, temporal: cántico incesante a la amada. Pues bien, a partir de 1939, el tema amoroso reaparece sólo esporádicamente en la poesía creada por Salinas en América, dejando paso a otros motivos y preocupaciones. El primer libro que publica en el exilio, *El contemplado,* no es sino un canto al mar de Puerto Rico, frente al cual vivió en los primeros años de su destierro: un cántico todavía gozoso y sereno. Pero ya en el libro siguiente, *Todo más claro* (1949), que reúne poemas escritos entre 1937 y 1947, la pérdida de aquella serenidad gozosa se expresa en el poema *Cero,* protesta cálida del poeta contra la amenaza atómica, que entonces se iniciaba. Aun así, no es esta poesía de la última etapa de Salinas una poesía desesperada y pesimista. El título de su último libro, *Confianza,* que apareció póstumamente, expresa bien lo que Salinas no perdió nunca, pese a las amenazas que veía surgir por doquier: el amor a la vida, la esperanza en ella. No parecía presentir el poeta que le quedaban muy pocos años de gozarla. El bello poema que cierra ese último libro, *Confianza,* es revelador de esa actitud esperanzada de Salinas. Es como una versión actualizada y conmovedora de la rima de Bécquer que comienza: "No digáis que agotado su tesoro", y cuyo estribillo es "¡Habrá poesía!", así como el estribillo del poema de Salinas es un eco del verso inicial de la última estrofa de esa rima: "Mientras haya unos ojos que reflejen..." Confianza, esperanza en la poesía, en la vida, parece decirnos el poeta en las últimas palabras que nos legó, poco tiempo antes de que la muerte nos lo arrebatara.

Gerardo Diego

Ha gustado siempre Gerardo Diego de caminar por los más diversos y aun opuestos caminos de la poesía. Junto a la vía tradicional —*Romancero de la novia, Soria, Versos humanos...*—, la aventura experimental, innovadora, libérrima: *Imagen, Manual de espumas, Poemas adrede.* Y aunque esta dualidad de caminos poéticos, y en consecuencia de estilos, quede bastante atenuada en el período que estudiamos, es decir, a partir de 1939, la veta irrea-

lista e informalista no ha desaparecido nunca de la poesía de Gerardo Diego, dándole variedad y manteniendo a través de su obra la alternancia de estilos que le ha caracterizado siempre. Y así, gran parte de *Biografía incompleta,* uno de sus libros más informalistas y perseguidores de la poesía absoluta, está escrita después de 1939. Pero es, sin duda, en la poesía más humana —o divina— y tradicional donde Gerardo Diego ha alcanzado mejores logros durante el período 1939 a 1962. Muy poco después de terminada la guerra española —en agosto de 1940—, publicó uno de sus libros más bellos, *Ángeles de Compostela,* cuya primera versión fue escrita en el verano de 1936, habiéndose publicado una segunda edición, aumentada con bastantes poemas nuevos, en 1961. Concebido como un poema unitario, el tema central de *Ángeles de Compostela* es el misterio de la resurrección de la carne, evocado por los cuatro ángeles anónimos —a los que el poeta da nombre— del Pórtico de la Gloria que el maestro Mateo labró en la catedral compostelana. Pero, al mismo tiempo, es el poema de Galicia, que sabe captar con emoción figuras y motivos gallegos —Martín Códax, Macías el Enamorado, Rosalía de Castro, Valle Inclán. De todo el poema, los sonetos de los cuatro ángeles —Maltiel, Urján, Razías y Uriel— son los que alcanzan una lírica ascensional más pura. En pocos libros como en *Ángeles de Compostela* ha logrado Gerardo Diego un ajuste tan perfecto entre la emoción y la técnica. En 1941 aparece otro de sus mejores libros, *Alondra de verdad,* compuesto enteramente de sonetos, escritos entre 1926 y 1936. Sonetos de temática muy varia —motivos y paisajes españoles, sonetos de amor y de músicos, impresiones de un viaje a Filipinas, etc.—, y en los que Gerardo Diego revela ya una maestría consumada en el arte del soneto, con su aventura de la rima y los juegos y audacias musicales. Bastaría citar piezas como *Revelación,* o *Cumbre de Urbión,* o el amoroso y bellísimo *Insomnio.*

La producción posterior de Gerardo Diego apenas ha tenido reposo. Fiel a sus dos vertientes, la tradicional y la informalista o creacionista, ha seguido ofreciendo libros de una y otra tendencia. En esta última línea ha publicado la edición completa de *Poemas adrede* (1943), *Limbo* (1951) y *Biografía incompleta* (1953), que cierra por ahora el ciclo creacionista iniciado en 1922 con *Imagen* y seguido en 1924 con *Manual de espumas.* Y en la línea tradicional, aparte los ya comentados, habría que citar un grupo numeroso de libros, entre los que destacan *Romances* (1941), *La sorpresa* (1944), *Soria* (1948), *Hasta siempre* (1949), *La luna en el desierto y otros poemas* (1949), *Amazona* (1955), *Paisaje con figuras* (1956), *Amor solo* —quizás el libro más importante de Gerardo Diego en la temática amorosa—, *Canciones a Violante* (1959), *La rama* (1961) y *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), en el que nos brinda uno de sus libros más jugosos y entrañables.

Dámaso Alonso

Por distintos caminos, todos los poetas de la generación del 27, como antes señalábamos, han seguido una evolución irreversible desde el purismo intelectualizado de los años veinte hasta un clima más humano y realista en los años de la posguerra española. En Dámaso Alonso, cuyo primer libro, publicado en 1921, se titulaba significativamente *Poemas puros. Poemillas de la ciudad,* observamos también esa evolución, aunque en él no sea quizá tan violenta como en otros. Dámaso Alonso ha confesado que aquel clima de poesía pura que caracterizó a su generación en su primera época llegó a hacérsele irrespirable y le impidió durante veinte años escribir poemas. Pero el terrible tironazo de la guerra civil, con su clima dramático y de extremada pasión, le

empujó de nuevo a la poesía. Después de ese largo silencio, en 1944 publicó Dámaso Alonso dos libros: *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*. El primero contiene, en parte, poemas escritos con anterioridad a la guerra civil, y algunos de los más bellos sonetos que ha escrito Dámaso Alonso, como *Ciencia de amor* y *Oración por la belleza de una muchacha*. En cuanto a *Hijos de la ira*, subtitulado *Diario íntimo*, es un libro de significación importante dentro de la poesía española de posguerra, en cuyas tranquilas aguas retóricas —aún imperaba el neogarcilasismo— irrumpió con su tono apasionado y violento, como el grito de un rebelde. *Hijos de la ira* es, en efecto, una confesión de brutal sinceridad, llena de imprecaciones contra sí mismo y contra la miseria e injusticia de la existencia. A veces el poeta clama frenéticamente a Dios, invocando su ayuda, en la misma línea unamuniana de poesía religiosa agónica, pero en un tono más desgarrado y siempre personal. *Hijos de la ira* ejerció una saludable influencia en algunos de los mejores poetas jóvenes de entonces y abrió un cauce hacia una poesía más realista y antiformalista, de acento más dramáticamente humano. Diez años después, en 1955, publicó Dámaso Alonso un nuevo libro, *Hombre y Dios*, que confirmó lo que ya *Hijos de la ira* anunciaba: que la poesía de Dámaso Alonso es profunda y radicalmente religiosa, como lo era la de Unamuno. Pero, mientras en *Hijos de la ira* había una búsqueda clamante de Dios, en este nuevo libro Dios es el centro sereno de su poesía, y el poeta reconoce su poder, la deuda enorme que tiene contraída con Él por todos los dones que le ha concedido, empezando por la poesía misma. El hombre es la grande y maravillosa creación de Dios, nos dice el poeta, pero no sólo eso, sino su colaborador activo en sus prodigiosas creaciones. Entrevemos también la idea de que Dios se realiza en el hombre y éste es la ventana de Dios, quien contempla su propia creación a través de los ojos del hombre. Y así puede decir el poeta:

Soy colaborador, soy delegado
de mi Dios, a través de mis ojos.

Otro tema del libro es la libertad, aunque imbricado con el de Dios. Me refiero a los cuatro hermosos sonetos a la libertad, que constituyen acaso la parte más bella poéticamente del volumen.

Vicente Aleixandre

La evolución de la poesía de Aleixandre —Premio Nacional de Literatura en 1934 por *La destrucción o el amor*— ha sido, y sigue siendo, como la de todo gran poeta, un proceso de clarificación, un camino hacia la claridad y la profundidad. Ese proceso es ya visible a partir de su libro *Sombra del paraíso*, publicado en 1944; se acentúa en *Nacimiento último* (1953) y culmina en *Historia del corazón* (1954) y en *En un vasto dominio* (1962). *Sombra del paraíso* —"una de las cimas de la poesía española contemporánea", como ha escrito Dámaso Alonso— evoca un mundo paradisíaco y resplandeciente de belleza, en el que el amor parece ser el solo y feliz destino de las criaturas. Un sentido panteísta de la existencia preside el clima de este libro, cuyos poemas arden en abrasada nostalgia por el edén perdido, un edén estremecido de dicha pagana. A partir de *Historia del corazón* se abre una nueva etapa en la poesía de Aleixandre, en la que el poeta canta directamente la vida, el existir del hombre temporal y continuo. El título del libro, *Historia del corazón*, nos dice cuál es la materia principalmente cantada: la historia, en su existir cotidiano, de una pasión amorosa, evocada en distintos momentos y circunstan-

cias, hasta el otoño doloroso de los amantes. Pocas veces se ha cantado la pasión del amor con tal patetismo, y al mismo tiempo en un lenguaje de claridad tan diáfana. Pero el poeta no se limita a evocar su destino amoroso: contempla también el mundo de los otros, el dolor y la soledad de los demás. Es una mirada cargada de sabiduría y piedad, solidaria del doloroso destino humano. Aleixandre inicia, por otra parte, en *Historia del corazón* un proceso de objetivización de la realidad, que encuentra su culminación en el libro que publica en 1962: *En un vasto dominio.* En él observamos ya una poesía en la que el poeta no es —como lo era en los libros anteriores de Aleixandre— el protagonista y sujeto activo de cada poema, sino el pintor penetrante de una realidad temporal, que es la materia humana e histórica, evocada no en su presencia estática, sino en su palpitante vida fluyente. Es decir, la mirada del poeta ya no se vierte hacia su propio vivir, íntimo o externo, sino que se desplaza hacia la realidad de en torno: la vida, materia y espíritu, describiéndonosla con un pincel vivificador y una técnica descriptivo-evocadora que ilumina matizadamente lo real, sea el cuerpo humano en su materia viva, un pueblo recostado en la ladera de una montaña —Miraflores de la Sierra—, un viejo castillo en ruinas o una antigua casa madrileña. Es imposible resumir la varia y rica materia de este libro, en que el poeta ha querido ofrecernos la culminación de una visión integradora y abarcadora de la existencia humana, del vivir temporal e histórico. El último poema, *Materia única,* resume la metafísica del libro: todo es materia, nos dice el poeta, pero también todo es espíritu, porque la materia es espíritu. Una sostenida calidad del lenguaje poético realza extraordinariamente el alto valor de este gran libro de Aleixandre, quizás el más importante de toda su obra.

Rafael Alberti

La obra poética de Rafael Alberti ha crecido considerablemente en los últimos veinticinco años —los de su destierro en América—, desde 1939 hasta hoy. De los ocho libros que contenía su volumen *Poesía,* publicado por las Ediciones del Árbol, en 1935, ha pasado a los veinticuatro que comprende la edición de sus *Poesías completas,* aparecida en Buenos Aires en 1961. Buena parte de esa poesía de posguerra, no la más importante, desde luego, es poesía de circunstancia —de circunstancia política, sobre todo—; pero, aun así, de los poetas de la generación del 27 exiliados con motivo de la guerra civil es seguramente Alberti quien ha añadido más obra a la ya realizada antes de 1936. En su poesía del destierro, Alberti ha sido fiel a las virtudes y cualidades que le han caracterizado siempre: la maestría de la técnica poética, la gracia alada del verso y el sentido del ritmo. Aquella "poesía fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima", como la definió Juan Ramón Jiménez en su Carta al poeta —que figura al frente de *Marinero en tierra*—, la reconocemos en algunos de sus nuevos libros, como las *Canciones del Paraná* (1943-1944), aunque ahora la lejanía y nostalgia de la patria empañan a veces de melancólica tristeza sus canciones. El recuerdo y la añoranza de España aparecen y reaparecen a lo largo de toda su poesía del destierro, y especialmente en sus libros —publicados en Buenos Aires por la Editorial Losada— *Entre el clavel y la espada* (1941), *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Ora marítima* (1953) y *Baladas y Canciones del Paraná* (1954). A ellos habría que añadir *Pleamar,* publicado en 1944, y un libro de poesía política, las *Coplas de Juan Panadero* (1949). Aunque en estas obras de la segunda época de Alberti su poesía se ha hecho más seria y preocupada, más angustiada por la circunstancia, no falta en ellas, a veces, la gracia de un

cantar, de una canción. La amargura de la derrota y de la patria perdida impregna casi todo su libro *Entre el clavel y la espada,* cuyos poemas están escritos en 1939 y 1940, en Francia primero, durante el viaje marino a América y, finalmente, al llegar a la Argentina, donde el poeta vivió hasta 1965. La serie de poemas *Toro en el mar* es un canto al Toro de Iberia, que simboliza a la España herida por la reciente guerra. En algún poema asoma la melancolía de la ausencia de la patria lejana:

Mis ventanas
ya no dan a los álamos y a los ríos de España.

El acento nostálgico es aún más patente en el libro siguiente, *Retornos de lo vivo lejano,* lleno de recuerdos y nostalgias españolas. El tono elegíaco es constante en este libro, y la serie *Retornos de amor,* quizá la más inspirada del volumen, permite calificarla como una obra de poesía amorosa, a la altura de las mejores del autor.

En 1953 publica Alberti un nuevo volumen, *Ora marítima* —título de un poema latino de Avieno—, dedicado a Cádiz con motivo de cumplirse su tercer milenario, y uno de los más hermosos homenajes consagrados por un poeta a una ciudad. A *Ora marítima* siguen las *Baladas y canciones del Paraná,* libro en que Alberti cultiva con su conocida maestría las formas populares y tradicionales, cantares y canciones que brotan con la agilidad y gracia de la copla popular, pero no sin que se deje sentir en ellas la pena por la patria lejana.

Otra obra importante ha publicado Alberti en el destierro: *A la pintura. Poema del color y de la línea,* aparecida en 1953. Pintor en su juventud y de nuevo en su madurez, Alberti ha conseguido en este homenaje a la pintura uno de sus más bellos libros, un poema sereno y clásico, rico en orquestación y en matices.

Luis Cernuda

Pocos meses antes de la guerra de España, en abril de 1936, las Ediciones del Árbol, dirigidas por José Bergamín, publicaban, con el título de *La realidad y el deseo,* la primera edición de las *Poesías completas* de Luis Cernuda, muerto en Méjico en 1963. Aunque la guerra impidió que apareciesen muchas críticas, las pocas que salieron —entre ellas una de Pedro Salinas en *Índice literario*— saludaron la obra con entusiasmo. Agotada ésta, se publicó en 1940, en Méjico, una segunda edición, enriquecida con un nuevo libro, *Las nubes,* cuyos poemas fueron escritos por Cernuda en los años de la guerra española, 1937 y 1938, primero en España y después en Londres. No pocos poemas de *Las nubes* —como la hermosa elegía *A un poeta muerto* (Federico García Lorca), las dos *Elegías españolas, A Larra, con unas violetas,* o *Lamento y esperanza*— revelan el hondo impacto que el drama español iba a causar en la poesía de Cernuda, prestándole un aliento más trágico y reafirmando en ella lo que ha sido siempre su constante: el sentimiento de soledad y desengaño. A la consciencia del dramático destino de España se une en algunos poemas de *Las nubes,* escritos en Londres en 1938, el recuerdo y la nostalgia de la tierra andaluza donde el poeta vivió sus horas más felices. El tono elegíaco se acentúa en esos poemas con el recuerdo punzante del amor y de la tierra nativa y da lugar a piezas de honda belleza, que hacen de *Las nubes* uno de los mejores libros de Cernuda. En 1958 aparece en Méjico una nueva edición de *La realidad y el deseo* (1924-1956), que incorpora tres nuevas colecciones: *Como quien espera el alba,* ya publicada en volumen aparte en 1947 por la editorial argentina Losada; *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas,* estas dos últimas inéditas, más una sección sin título e inacabada. Esta tercera edi-

ción de *La realidad y el deseo,* la única publicada a completa satisfacción del autor, permite apreciar mejor las calidades supremas de la poesía de Luis Cernuda y su evolución en el tiempo. Evolución que afecta sobre todo a la actitud del poeta frente al mundo, cada vez más amarga y desengañada, más trágica en su soledad, y no a la esencia misma de la poesía. Pues si en su actitud de solitario llega incluso a repudiar a su patria —véase el *Díptico español* en el último libro publicado por el poeta: *Desolación de la quimera* (Méjico, 1962)—, lo cierto es que las calidades que dan valor cimero a la poesía de Cernuda se han mantenido fieles a lo largo de su obra: la elegancia exquisita del sonido, la delgada transparencia del verso, la forma airosa de sus intensos poemas breves, junto al acento trágico —combate entre la realidad y el deseo, entre el hombre y su demonio— de los poemas más extensos de *Como quien espera el alba* y *Vivir sin estar viviendo.* Con razón ha escrito Pedro Salinas que la poesía de Cernuda es "la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia, del lirismo romántico español". Pero habría que añadir que la poesía de Cernuda es romántica también por la nota de rebeldía constante en ella desde sus primeros libros hasta los últimos. Rebeldía contra la sociedad, que es consecuencia del desacuerdo doloroso entre deseo y realidad, entre libertad y sociedad.

León Felipe y otros poetas españoles en el destierro

Muy poco conocido antes de la guerra española por su libro *Versos y oraciones del caminante,* LEÓN FELIPE ha crecido en estatura poética a partir de 1939, en que comienza su exilio americano. El destierro de su patria le convierte en un poeta más del *éxodo y del llanto,* como él mismo llamó a los poetas españoles que sufrieron su misma suerte. En 1939, recién llegado a Méjico, escribe León Felipe esa terrible elegía española que tituló *El hacha.* La discordia y el odio entre españoles, tan encendidos en la reciente guerra civil, están simbolizados por el poeta en el hacha, que todo lo aniquila y lo convierte en polvo, en desierto. En ése como en otros libros suyos publicados en su exilio mejicano —*La insignia, El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, El Gran Responsable, Ganarás la luz,* etc.— resuena la gran voz profética de León Felipe, clamando contra todo y contra todos, con un acento apocalíptico que recuerda el de algunos poemas del viejo Walt Whitman. En esa poesía clamante de León Felipe, tan distante lo mismo de la poesía del 98 que de la del 27, no todo es de la misma calidad, pero siempre se encuentran en sus libros grandes aciertos parciales y poemas de honda inspiración. Lo mejor de su obra está seleccionado por él mismo en su *Antología rota* (1920-1947), volumen que apareció en Buenos Aires en 1948, con un excelente prólogo de Guillermo de Torre.

A la misma generación de León Felipe —intermedia entre la del 98 y la del 27— pertenece el malagueño JOSÉ MORENO VILLA (1887-1955), que ha cultivado, como Alberti, la poesía y la pintura y se ha asomado a otros géneros literarios. Exiliado desde 1939 en Méjico, publicó en 1949 una antología de su obra poética, *La música que llevaba,* que reúne poemas anteriores y posteriores a 1939, desde los de su primer libro, *Garba,* hasta los escritos en Méjico, entre los que deben recordarse algunos poemas conmovedores que el poeta dedica a su único hijo, allí nacido de su matrimonio con una mejicana. En sus largos años de destierro, hasta pocos días antes de morir, Moreno Villa escribió infatigablemente poesía y prosa, publicando numerosos libros y artículos. Entre los primeros debe destacarse una interesantísima autobiografía, *Vida en claro,* publicada en 1944. En cuanto a su poesía, que antes de 1939 gustó

de los experimentos surrealistas e informalistas, se hizo en el destierro más cálida y humana, logrando una madurez que el dolor y la nostalgia de España hacían más honda.

A la generación del 27 pertenece también otro malagueño, EMILIO PRADOS, nacido en 1899 y muerto en el exilio mejicano en 1962. Aunque con anterioridad a 1936 había publicado ya algunos libros de poesía de fina calidad, es a partir de su exilio en Méjico, como ocurre en otros poetas de su generación, cuando su voz poética crece hasta alcanzar una madurez plena. Prados es poeta místico, de una intensa vida espiritual. Durante su destierro en Méjico se consagró enteramente a la poesía y escribió mucho, publicando, entre otros libros, *Memoria del olvido, Mínima muerte, Jardín cerrado, Río natural* y *La piedra escrita*, este último aparecido en el mismo año de su muerte. Publicó en España dos volúmenes, *El dormido en la yerba* y *Signos del ser*. Pero su libro más importante es quizá *Jardín cerrado*, en el que resuena a veces la voz delicadísima de un San Juan de la Cruz. La poesía de Prados es poesía de soledad y de nostalgia, que cabe emparentar con nuestra mística del Siglo de Oro, aunque sea la suya una mística de la sangre y del cuerpo más que del alma en el sentido católico. En gran parte, su obra del exilio, sobre todo *Jardín cerrado*, fluye por cauces y formas populares, o neopopulares —breves canciones y romances—, siguiendo una línea muy cultivada por Lorca y Alberti.

Malagueño como Prados, y como él emigrado a América a consecuencia de la guerra civil, MANUEL ALTOLAGUIRRE, muerto trágicamente en un accidente de automóvil durante un viaje por España, continuó primero en Cuba y luego en Méjico su obra de poeta y de impresor de poesía, que había iniciado en Málaga por los años veintitantos, cuando dirigía con Emilio Prados la revista y colección malagueña de poesía *Litoral*. Publicó en Méjico lindas ediciones de poetas clásicos españoles bajo el título de "La Verónica" y un libro de poemas originales, *Fin de un amor*, que vio la luz en 1949. En 1955, la colección malagueña "El Arroyo de los Ángeles" editó un nuevo libro de Altolaguirre, *Poemas en América*. De los poetas de la generación del 27 es quizás Altolaguirre el que menos logró enriquecer su poesía durante la etapa del exilio. Tentado por otras actividades, principalmente el cine, escribió poca poesía y ésta no de gran calidad. Se mantuvo, sin embargo, siempre fiel a su voz tierna y andaluza, aérea, influida en sus primeros tiempos por Juan Ramón Jiménez y luego por Salinas. Altolaguirre ha quedado como un poeta menor, pero de muy delicado acento personal y de sensibilidad finísima.

Otro poeta emigrado, JUAN JOSÉ DOMENCHINA, que muere en Méjico en 1961, logró, en cambio, durante sus años de destierro, dar a su poesía un acento y madurez que no había tenido anteriormente. La poesía de Domenchina experimentó en esos años una importante evolución, pasando de un barroquismo muy conceptual y de expresión artificiosa a una claridad de lenguaje y a una lírica de angustia humana y de nostalgia española, con fuerte acento quevedesco a veces, que se expresa en sus más importantes libros publicados en Méjico, como *El extrañado, Perpetuo arraigo* y *Exul umbra*.

PEDRO GARFIAS, cordobés, nacido en 1894, apenas conocido antes de 1936 por su breve libro *El alma del sur* (1927), ha publicado durante el exilio en Méjico lo mejor de su obra poética: sus libros *Primavera en Eaton Hastings* (1941), *De soledad y otros pesares* (1948) y *Viejos y nuevos poemas* (1951), en los que expresa con acento melancólico su nostalgia de la patria perdida.

JOSÉ MARÍA QUIROGA PLA, madrileño, nacido en 1902, muerto durante su destierro en Francia, publicó en París (1945) un excelente libro de sonetos, *Morir al día*, en el que es visible la influencia de Unamuno, de quien era yerno.

JUAN REJANO, nacido en Puente Genil en 1903, exiliado en Méjico desde

1939, ha cultivado la poesía política de signo revolucionario y una lírica de nostalgia andaluza, de acento melancólico, en *El Genil y los olivos* (1944). Otros libros suyos son *Fidelidad del sueño* (1943), *Oda española* (1949), *Constelación menor* (1950), *El río y la paloma* (1960) y *Libro de los Homenajes* (1961).

JUAN GIL ALBERT, nacido en Alcoy en 1906, publicó en Buenos Aires *Las ilusiones* (1945), y a su regreso a España, *Poemas* (1949) y *Concertar es amor* (1951). Gil Albert es un poeta elegíaco, de muy fina sensibilidad, algo influido por la poesía de Luis Cernuda.

Merecen también ser recordados ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, nacida en Vitoria en 1905, mujer de Juan José Domenchina, con quien emigró a Méjico en 1939, y autora de *Presencia a oscuras* (1952), libro de honda poesía religiosa; MAX AUB, escritor fecundo que ha abordado todos los géneros, es autor de un libro de poemas, *Diario de Djelfa* (Méjico, 1944), en que el tema de la angustia y lejanía de España se canta con desgarrado y quevedesco acento.

Otros poetas de la generación del 27

A la misma generación de 1927 pertenecen otros poetas que han continuado su labor en España después de la guerra civil, añadiendo nuevos libros a su obra anterior. Entre ellos hay que citar a JOSÉ MARÍA PEMÁN, que ha evolucionado desde una poesía andalucista y neopopular a un tono lírico más hondo y moral: *Poesía sacra* (1945), *Las flores del bien* (1946), *Las musas y las horas* (1945). Toda su poesía está reunida en un tomo de sus *Obras completas,* y una selección con lo mejor de ella, hecha por el propio autor, puede verse en su *Nueva Antología* (1959). RAFAEL LAFFON, sevillano, ha evolucionado también desde una poesía de cuño conceptista y barroco *(Romances y madrigales,* 1944) a una lírica menos formalista, más directa y humana, en *Adviento de la angustia* (1948) y *Vigilia del jazmín* (1952). Ha reunido lo mejor de su obra poética en un volumen titulado *La rama ingrata* (1959). Posteriormente publicó *A dos aguas* (1962) y *La cicatriz y el reino* (1964).

ADRIANO DEL VALLE, también sevillano, muerto en 1955, cultivó una poesía de formas clásicas y neobarrocas en *Los gozos del río* (1940) y *Arpa fiel* (1942), obteniendo con este último el Premio Nacional de Literatura. PEDRO PÉREZ CLOTET, cantor sereno de paisajes y pueblos andaluces (Ronda), ha publicado entre otros libros *A orillas del silencio* (1943), *Presencia fiel* (1944), *Soledades en vuelo* (1945) y *Noche del hombre* (1950). AGUSTÍN DE FOXÁ, madrileño, fallecido en 1961, publicó *El almendro y la espada* (1941), de un neomodernismo ágil, pero superficial, y *Sonetos a Italia,* de formalismo neoclásico un tanto frío. Finalmente citaremos a ROGELIO BUENDÍA *(Vuelo y tierra,* 1945), ALEJANDRO GAOS *(Vientos de la angustia,* 1949, y *La sencillez atormentada,* 1951), JOSÉ CAMÓN AZNAR *(El hombre en la tierra,* 1940), ÁNGEL VALBUENA PRAT *(Dios sobre la muerte,* 1939), ANTONIO OLIVER *(Libro de Loas,* 1947), LUYS SANTAMARINA *(Primavera en Chinchilla,* 1939), FERNANDO GONZÁLEZ *(Piedras blancas,* 1934; *Ofrendas a la nada,* 1948), LOPE MATEO *(La caña que piensa,* 1953) y JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS *(Madrigales con ternura,* 1947).

Algo más jóvenes que los poetas citados de la generación del 27, aunque se les suele incluir en ella, son JOAQUÍN ROMERO MURUBE y JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN, ambos andaluces y nacidos el mismo año, 1904. Joaquín Romero Murube, sevillano, es un poeta elegíaco e indolente, que no oculta una veta de refinada sensualidad. Ha vivido siempre en Sevilla y ha cantado con fina melancolía el aire y la gracia de su ciudad, su paisaje y su secreto más íntimo, en libros como *Canción del amante andaluz* (1943), *Kasidas del olvido* (1947) y *Tierra y canción* (1948). Es también excelente poeta en prosa, como lo de-

muestran otros libros suyos: *Sevilla en los labios* (1938), *Discurso de la mentira* y *Pueblo lejano* (1955), que contienen muy bellas páginas.

José María Souvirón, malagueño, conocido ya por sus libros publicados antes de 1939, primero en Málaga y luego en Santiago de Chile, donde ha vivido muchos años, ha cultivado principalmente una lírica amorosa de acento neorromántico y sumisión a formas tradicionales. Sus obras más logradas son *Olvido apasionado* (1941), *Del nuevo amor* (1943) y *Señal de vida* (1948), publicado a su regreso a España; *Adorables tormentos* (1951), *El corazón durante un año* (1954), *Don Juan el Loco* y *El solitario y la tierra* (1961).

LA GENERACION DE 1936

Así se viene llamando a la generación formada por aquellos poetas que, habiendo empezado a darse a conocer poco tiempo antes de la guerra civil, cuando apenas tenían entre veinte y veinticinco años, sólo a partir de 1939 pudieron continuar y acrecer su obra, alcanzando en la década del 40 la plena madurez de sus voces. Ricardo Gullón ha llamado a ésta la generación partida o escindida por la tragedia de la guerra. Mas, a pesar de las circunstancias dramáticas en que llegó a su madurez, no puede hablarse de una ruptura total con la generación anterior, es decir, la de 1927. Aunque algunos poetas del 36 reaccionaron contra el informalismo y el irrealismo de la poesía anterior a la guerra, continuaban en realidad una tradición de calidad, de fidelidad a una poesía exigente, que había sabido contagiar Juan Ramón Jiménez y que la generación del 27 ostentaba como su signo mejor. Por otra parte, no debe olvidarse que algunos de los miembros de aquella generación habían publicado su primer libro con anterioridad a la guerra de 1936. Así, entre otros, LUIS ROSALES, que publica *Abril* al comienzo de ese año, en que aparecen también *Cantos de primavera,* de LUIS FELIPE VIVANCO; *Sonetos amorosos,* de GERMÁN BLEIBERG; *El rayo que no cesa,* de MIGUEL HERNÁNDEZ —la revelación más deslumbrante de la generación—, y *Cantos del ofrecimiento,* de JUAN PANERO, muerto este último durante la guerra española. En algunos de estos libros, sobre todo en los de Rosales, Bleiberg y Miguel Hernández, se podía observar una tendencia a volver a la estrofa y la rima, y especialmente al cultivo del soneto, muy poco usado en la generación del 27 —aunque Alberti, Diego, Lorca y Dámaso Alonso habían escrito sonetos. Esta tendencia de regreso a las formas clásicas entrañaba también cierto afán de revalorizar la poesía del Siglo de Oro, en lo cual coincidían los nuevos poetas con sus hermanos mayores de la generación del 27.

Miguel Hernández

Nacido en Orihuela en 1911 y muerto en 1942 en la enfermería de la prisión de Alicante, donde se hallaba como consecuencia de la guerra civil, Miguel Hernández es quizá, de toda la generación de 1936, el poeta de más vigorosa personalidad y el que ha dejado una obra más intensa. Su libro *El rayo que no cesa,* publicado a comienzos de 1936, le había valido el reconocimiento y la estimación de los principales poetas de la generación del 27 y unas palabras entusiastas de Juan Ramón Jiménez. Durante la guerra española, Hernández publicó dos nuevos libros, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha,* en los que canta con huracanada pasión la lucha del pueblo y el amor a la tierra y a la esposa. El fin de la guerra significó para el poeta la cárcel y una larga agonía. Pero aun así tuvo fuerzas para seguir escribiendo. Algunos de los poemas más

patéticos de su obra pertenecen a esa etapa, en la que escribió su libro más melancólico, *Cancionero y romancero de ausencias,* obra teñida de tristeza, pero también de esperanza, que permaneció inédita hasta la publicación de sus *Obras escogidas,* editadas por Aguilar en 1952, con una introducción de Arturo del Hoyo. En 1960, la Editorial Losada, de Buenos Aires, publicó las *Obras completas* de Hernández, en una espléndida edición preparada y prologada por María de Gracia Ifach.

La poesía de Miguel Hernández experimentó una evolución radical desde el neobarroquismo de su primer libro, *Perito en lunas* (1933), todo metáforas, con influencias gongorinas y calderonianas, hasta los poemas intensamente humanos y dramáticos escritos en la cárcel entre 1939 y 1942. Poemas en que el amor a la esposa y al hijo y la presencia de la muerte parecen fundirse en un mismo sentimiento de desesperación melancólica, de dolorosa tristeza, como si presintiera el trágico fin que le esperaba.

Los grandes temas de la poesía de Hernández a partir de 1936 son la patria, el amor y la muerte. Cuando la guerra le arrastró, su canto se llenó de pasión y de fuego, fuego que quemaba su pecho y su verso, como un cálido torrente apasionado que recorre sus libros *Viento del pueblo* y *El hombre acecha.* Nadie ha cantado a la esposa y a España con la fiera hermosura, con la honda fuerza de algunos poemas de esos libros. Pero luego, en contraste, vienen los poemas desesperanzados y empapados de tristeza del *Cancionero y romancero de ausencias,* escritos entre 1939 y 1941, en los que la sobria y trágica desnudez de la expresión alcanza su acento más patético.

Luis Rosales

Nacido en Granada en 1910, Rosales era ya conocido como poeta con anterioridad a la guerra española del 36. En 1935 había publicado su primer libro, *Abril,* que mostraba una evidente influencia de nuestros poetas clásicos (Garcilaso, Herrera), y fue uno de los primeros síntomas del regreso a la rima, que caracterizó a los principales poetas de la generación del 36. Con *Abril* se reveló ya Rosales como poeta de calidad, autor de muy bellos sonetos. Fiel a esa línea clasicista y a una elegancia de verso propia de la lírica andaluza, Rosales publica, apenas terminada la guerra civil, en 1940, su libro *Retablo sacro del Nacimiento del Señor,* breve volumen de sonetos y canciones sobre temas navideños. Pero nueve años más tarde, rompiendo con su línea clasicista y formalista anterior, nos ofrece uno de los mejores libros aparecidos en la posguerra: *La casa encendida* (1949), largo poema escrito en verso libre, con libertad absoluta de forma. *La casa encendida* es un relato fluyente, una confidencia temporal, que sirve al poeta para recorrer un largo camino de memorias y recuerdos: la infancia del poeta en Granada, su hogar, sus hermanos y amigos de adolescencia..., para terminar con la esperanza y la presencia de la amada y la casa iluminada para ella. Como en la poesía de Panero, recuerdos y esperanzas, *memorias y deseos,* nutren todo el largo poema amoroso, en el que la técnica de monólogo entrecortado salva el peligro de la monotonía, gracias a una inspirada sabiduría poética y a ciertas resonancias surrealistas. En 1951, Rosales publicó un nuevo libro, *Rimas,* cuyos poemas están escritos entre 1937 y 1950. El título parece un homenaje a Bécquer, pero su contenido es poco becqueriano y está más cerca espiritualmente de Machado y Unamuno. Cada poema es una experiencia, una confidencia del corazón, pero una confidencia en tono menor, que busca los secretos y las luces íntimas del alma más que la palabra sonora y lujosa.

Leopoldo Panero

Aunque ya conocido antes de la guerra española por sus colaboraciones poéticas en revistas del momento, Leopoldo Panero (1909-1962) sólo logró plena madurez de poeta en los años siguientes a 1939, en que su obra empieza a ser más conocida y apreciada. En 1945, la revista "Escorial" le publica un extenso poema, *La estancia vacía*, y en 1949 aparece su primer libro, *Escrito a cada instante*, que le consagra como un maestro de la nueva poesía española. En la línea de poesía temporalista y humanísima de Antonio Machado, España no había dado un poeta tan cuajado como el que se despliega en esta obra, tan rico de alma y de paisaje. En la poesía de Panero, los versos rezuman, como quería Rilke, experiencias y recuerdos, pero no recuerdos cualesquiera, sino recuerdos "que se hayan hecho en nosotros sangre, mirada y gesto, que ya no se distingan de nosotros mismos". La poesía es entonces un cálido relato de los sucesos del alma, de la existencia concreta, vivida, diaria del poeta. Y eso es el hermoso libro *Escrito a cada instante*, donde el poeta evoca la tierra natal y sus cotidianos paisajes, la infancia, la costumbre hogareña y familiar, todo aquello que le ata a un pasado, sustentándole, viviendo aún en sus días de madurez, en forma no sólo de ensueño y de recuerdo, sino de vida enriquecida y acumulada. Poesía religiosa y arraigada, ha definido Dámaso Alonso la de Panero, y de gran maestría expresiva. Sus notas principales, aparte la temblorosa humanidad del lenguaje poético, son las siguientes: religiosidad y temporalidad, acento entrañablemente elegíaco, gravedad melancólica y serenidad esperanzada. El poeta vuelve una y otra vez a la evocación de la infancia, de la costumbre hogareña, al diálogo con la amada, con el hijo, con el amigo, con el paisaje entrañable de la niñez y la adolescencia. Y aún cabría señalar el tema de la esperanza en Panero, en parentesco espiritual con el existencialismo cristiano de Gabriel Marcel (la angustia salvada por la esperanza). Un tono distinto posee el libro siguiente de Panero, *Canto personal (Carta perdida a Pablo Neruda)*, 1953, escrito todo él en tercetos encadenados, libro de contenido polémico, pero al mismo tiempo muy rico en sustancia biográfica. Podríamos considerarlo como una autobiografía espiritual del poeta, escrita a rachas inspiradas, con grandes aciertos poéticos a ratos y, en otros, menos afortunada. Después del *Canto personal*, Panero no volvió a publicar en vida ningún nuevo libro. A su muerte, las Ediciones "Cultura Hispánica" han editado un volumen con el título de *Poesía* (1963), que contiene casi toda la obra lírica completa del poeta, incluyendo numerosos poemas inéditos.

Luis Felipe Vivanco

Nacido en 1907, en San Lorenzo de El Escorial, Luis Felipe Vivanco publicó su primer volumen, *Cantos de primavera*, en 1936, pocos meses antes de comenzar la guerra española. En los años siguientes, su poesía fue madurando, y en 1940 publicó su primer libro importante, *Tiempo de dolor*, que reflejaba, aunque de un modo muy subjetivo, las experiencias dramáticas de esos años. Posteriormente, la poesía de Vivanco evoluciona hacia lo que él mismo llama "realismo intimista trascendente". De ese realismo parte Vivanco para llegar a un concepto de la poesía sin imágenes, desnuda de metáforas y de gran sobriedad, incluso austeridad de expresión, que alcanza sus mejores logros en sus dos más importantes libros hasta hoy: *Continuación de la vida* y *El descampado*. En ambos, Dios y la naturaleza son los principales protagonistas, pero desprovistos de toda aureola y retórica. Vivanco tiene un sentimiento muy profundo del paisaje, de la vida del campo. Hay en él ansia de fusión

con las cosas del campo, pero los detalles realistas individualizados de la naturaleza están siempre vistos y sentidos en función de una experiencia o visión espiritual, y, por lo tanto, cargada de trascendencia religiosa. La poesía de Vivanco es profundamente religiosa, y un libro como *El descampado* es —como ha escrito Dámaso Alonso— una oración a Dios a través de las maravillas, humildes o lujosas, de la naturaleza. Pocas veces se ha llegado, como en los poemas de ese libro, a una identificación tan amorosa, tan íntima y profunda con la realidad del campo, con su soledad y hermosura. En cuanto a la técnica, el realismo intimista trascendente que usa Vivanco no debe confundirse nunca con la mera descripción fotográfica de la realidad. Es el suyo un realismo cargado de espiritualidad, que refleja siempre un estremecimiento del alma contempladora y enamorada de la naturaleza.

José Antonio Muñoz Rojas

Aunque en 1929 había publicado Muñoz Rojas —nacido en Antequera en 1909— un librito adolescente, *Versos de retorno*, y no pocos poemas suyos habían aparecido en revistas antes de 1936, en realidad no se da a conocer como poeta hasta los años siguientes a la guerra española, pues un largo poema religioso, *Luces de Dios*, editado privadamente en 1938, sólo llegó a muy pocos lectores, amigos del poeta. Pero en 1942 publica en Málaga su librito *Sonetos de amor por un autor indiferente*, que nos revela ya el finísimo, delicado poeta que es Muñoz Rojas. Y al año siguiente, 1943, la publicación en la colección "Adonais" de su libro *Abril del alma* confirmó plenamente la calidad de su poesía. *Abril del alma* es una colección de sonetos de aérea elegancia y estremecida palpitación amorosa: la amada y el campo son las fuentes de inspiración del poeta. Un nuevo volumen, *Cantos a Rosa*, aparecido también en "Adonais", nos muestra de nuevo cómo la voz poética de Muñoz Rojas, tierna, delicadísima, sabe expresar los matices más íntimos y puros del sentimiento amoroso y del sentimiento del paisaje, no sin algunos ecos de poetas clásicos, San Juan, Garcilaso... El amor, los hijos, las cosas del campo —de su campo antequerano—, el paisaje, son los motivos fundamentales de la poesía de Muñoz Rojas, poesía que no sólo está en sus libros de versos, sino en sus bellas obras en prosa: *Historias de familia*, *Las cosas del campo* y *Las musarañas*.

Otros poetas de la generación del 36

GERMÁN BLEIBERG, nacido en Madrid en 1915, se dio a conocer como poeta publicando en 1936 un bello libro de sonetos, *Sonetos amorosos*, en los que a veces nos parece escuchar la delicada voz de Garcilaso. Pero su obra más importante es *Más allá de las ruinas* (1947), en la cual el tratamiento del tema amoroso —central en la obra de Bleiberg— encuentra una mayor libertad y hondura. A la elegancia de la expresión poética —con algún eco de Cernuda— se une en ese libro una gravedad melancólica y un acento neorromántico, en el que quizás haya influido la frecuentación de los románticos alemanes, a alguno de los cuales —Novalis, por ejemplo— ha traducido Bleiberg.

DIONISIO RIDRUEJO, nacido en Burgo de Osma (1912), tras un libro adolescente. *Plural*, publicado en 1935, y en el que encontramos algún eco de Antonio Machado, ofrece, ya terminada la guerra española, *Primer libro de amor* (1939), que enlaza con la línea de poesía clasicista y formalista iniciada por Rosales y Bleiberg. A este libro, que hoy nos parece demasiado retórico, siguen *Poesía en armas* (1940), *Fábula de la doncella y el río* (1943), *Sonetos*

a la piedra (1943), *En la soledad del tiempo* (1944), *Elegías* y *En once años (Poesías completas de juventud)*, 1950. A partir de *En la soledad del tiempo* y las *Elegías*, Ridruejo abandona el camino formalista y empieza a cultivar una poesía más libre en la forma y de un tono más íntimo y directamente humano, bajo la influencia visible de Machado y Unamuno. Su obra poética completa ha sido reunida en el volumen *Hasta la fecha*, aparecido en 1961.

FERNANDO GUTIÉRREZ, nacido en Barcelona en 1911, es un poeta intimista, que canta serenamente la dicha cotidiana, la ternura amorosa y el ámbito hogareño —la mujer, los hijos, el trabajo diario—. Ha publicado *Primera tristeza* (1945), *Los ángeles diarios* (1947), *Anteo e Isolda* (1950) y *El gozo de la víspera* (1962); Fernando Gutiérrez es, además, un magnífico traductor de poesía y a él se deben excelentes antologías poéticas.

ILDEFONSO MANUEL GIL nació en un pueblo aragonés, Paniza, en 1912. Fundó en 1934, con Ricardo Gullón, la revista "Literatura" y publicó ese año su primer libro, *La voz cálida*. Después de la guerra, su voz poética se hace más honda y dolorida en libros como *Poemas de dolor antiguo* (1945), *El corazón en los labios* (1947), *El tiempo recobrado* (1950) y *El incurable*.

ENRIQUE AZCOAGA, madrileño, nacido en 1912, animador de revistas literarias y poéticas *(Hoja Literaria, Mairena*, etc.), publica su primer libro, *La piedra solitaria*, en 1942, al que siguen *El canto cotidiano* (1943), *Versos* (1943) y *El poema de los tres carros* (1948). En 1952, la editorial argentina Losada publicó en un solo volumen, con el título *El canto cotidiano*, toda su obra poética, en la que la serenidad y el goce del vivir se exaltan en poemas a veces algo retóricos, pero siempre nobles.

GUILLERMO DÍAZ PLAJA nació en Manresa en 1909. Junto a su rica labor de ensayista y de historiador literario, Díaz Plaja no ha dejado de cultivar, con sostenida vocación, la poesía, a partir sobre todo de 1940. Sus fuentes de inspiración son los motivos amorosos y religiosos y la angustiada preocupación por el destino incierto de nuestro tiempo. También los motivos viajeros abundan en su obra lírica. Entre sus libros debemos citar *Vacación de estío* (1948), *Primer cuaderno de sonetos* (1941), *Carmen Granadí* (1945), *Intimidad* (1946), *Cartas de navegar* (1948) y *Vencedor de mi muerte* (1953), con el que obtuvo el Primer Premio Internacional "Espiga de Oro".

El malagueño CARLOS RODRÍGUEZ SPITERI, nacido en 1911, publicó un primer librito, *Choque feliz*, en 1935. A ese libro inicial siguieron *Los reinos de la secreta esperanza* (1938), *Hasta que la luz descanse* (1943), *Amarga sombra* (1947), *Las voces del ángel* (1950), *Málaga* (1953 y 1960) y *Ese día* (1959). La poesía de Spiteri, de acento muy personal en su línea surrealista, alcanza su mejor logro cuando describe el mundo luminoso de su ciudad nativa, Málaga, en una rica serie de poemas descriptivo-enumerativos, que cantan exhaustivamente la naturaleza malagueña en todos sus matices.

CARMEN CONDE, nacida en Cartagena en 1907, la mejor poetisa de la generación del 36, de obra abundante y varia, publicó su primer libro, *Brocal*, en 1929. Posteriormente aparecieron *Júbilos* (1934), *Pasión del verbo* (1944), *Ansia de la gracia* (1945), *Honda memoria de mí* (1946), *Sea la luz* (1947), *Mi fin en el viento* (1947), *Mujer sin Edén* (1947), *Iluminada tierra* (1951), *Vivientes de los siglos* (1954), *Los monólogos de la hija* (1959), *En un mundo de fugitivos* (1960) y *Derribado arcángel* (1961). Es autora también de una antología titulada *Poesía femenina española viviente*. La poesía de Carmen Conde, de acento apasionado y de vitalismo desbordante, se concentra en tres principales temas: el amor, el destino y Dios. Sus poemas eróticos han sido destacados por Dámaso Alonso como los más valientes y hermosos de la poesía femenina española contemporánea.

Algunos poetas exiliados de la generación del 36

ANTONIO APARICIO, sevillano, nacido en 1912, ha vivido muchos años en Venezuela. Su libro más importante, *Fábula del pez y la estrella,* que obtuvo el Premio de la ciudad de Buenos Aires, se publicó en 1946 por la editorial Losada. La poesía de Aparicio se inserta en la mejor línea andaluza: lirismo melancólico y elegíaco, de fina elegancia y de pasión contenida. Desde su destierro ha cantado con nostálgico acento el amor a la patria y a la libertad. Ha publicado también *La niña de plata* (1955). En 1964 regresó a España, tras su largo destierro.

FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, madrileño, nacido en 1917, fue uno de los fundadores, en 1936, de la revista *Floresta de verso y prosa.* Exiliado desde 1939, ha vivido en Méjico y Chile. Publicó su primer libro, *La rama viva,* en 1940, con un prólogo de Juan Ramón Jiménez, quien influye en sus primeros poemas. A ese libro siguieron *Pasión primera* (1941), *Romancerillo de la fe* (1941), *Los laureles de Oaxaca* (1948), *Jornada hecha* (1953), *Poemas mejicanos* (1958) y *Llanto con Emilio Prados* (1962). Francisco Giner de los Ríos es poeta de muy fina sensibilidad, que ha sabido asimilar con nuevo acento las mejores quintaesencias de la generación del 27. Como cultivador de una temática amorosa, podría incluírsele en la misma línea neorromántica de Bleiberg. Pero lo mejor de su obra está en los poemas que tratan el tema de España, desde la angustia y la nostalgia más dolientes.

ARTURO SERRANO PLAJA, nacido en San Lorenzo de El Escorial en 1909, exiliado desde la guerra civil, ha vivido en Francia, Chile, Argentina y Estados Unidos. Con anterioridad a la guerra había publicado *Sombra indecisa* y *Destierro infinito,* de temática amorosa y angustiada. En 1936, ya comenzada la guerra, publica *El hombre y el trabajo,* poesía de intención revolucionaria, que elogia en un artículo don Antonio Machado. En 1945 aparece un nuevo libro suyo, *Versos de guerra y de paz,* y en 1958, quizá su obra más importante, *Galope de la suerte,* libro en que mezcla el verso y la prosa, la nostalgia y la sátira. La influencia de Quevedo y la de César Vallejo son las más visibles en la poesía de Serrano Plaja. En algunos momentos se observa también la huella del neobarroquismo bergaminiano. Últimamente, su poesía refleja una honda preocupación religiosa, que se trasluce especialmente en sus últimos poemas.

JOSÉ HERRERA PETERE, nacido en Guadalajara en 1910, comenzó a publicar poemas, de tono revolucionario, antes de 1936. Durante la guerra civil escribió romances y poemas de aliento al ejército popular. Exiliado en 1939, ha vivido en Méjico y desde hace años en Ginebra. Durante su exilio en Méjico publicó *Rimado de Madrid* (1946). Posteriormente ha publicado algunos volúmenes con versiones francesas de sus poemas: *De l'Arve à Tolède* (1955), *Arbre sans terre* (1950) y *Dimanche vers le Sud,* éste último con los originales en castellano y un prólogo de Rafael Alberti. Tras su primera etapa de poesía política y revolucionaria, Herrera Petere ha iniciado una segunda fase de poesía puramente nostálgica de España, en que evoca con honda melancolía los valles de la sierra de Guadarrama, donde vivió intensamente su juventud.

LAS GENERACIONES DE POSGUERRA

La poesía de los años cuarenta

La guerra civil de 1936-1939 provocó, según hemos visto, un cambio de rumbo en la poesía española. Los poetas de la generación del 27 evolucionaron hacia una poesía más comunicable, más directamente humana, alejándose cada

vez más del minoritarismo esteticista. La misma evolución puede observarse en los poetas de la generación del 36, quienes por su juventud vivieron de modo más inmediato y radical la experiencia dramática de la guerra. Pero ¿y los poetas que nacieron a la poesía precisamente con la guerra española, es decir, aquellos que sólo comienzan a darse a conocer en los años inmediatamente posteriores al final de la contienda, entre 1939 y 1942? Contra lo que cabría esperar, los jóvenes poetas que surgen en los primeros años cuarenta no reflejan en sus poemas, al menos de modo directo, la experiencia de los recientes años de guerra fratricida. Como si ninguna tragedia se hubiese abatido sobre las tierras de España, aquellos jóvenes poetas, bien por "escapismo", bien por una necesidad inconsciente de olvidar el drama que acababan de vivir, escriben una poesía que, en su forma al menos, es continuadora de la línea clasicista y formalista iniciada antes de la guerra por Rosales *(Abril)* y Bleiberg *(Sonetos amorosos)*. No hay ruptura, pues, con la generación anterior, al menos en los primeros momentos, y una obra como *Primer libro de amor*, de Dionisio Ridruejo, publicada apenas terminada la guerra, en la línea garcilasista más pura, vino a asegurar aquella continuidad, provocando una verdadera epidemia sonetil en muchos jóvenes, principalmente en los que forman el grupo llamado "Juventud Creadora", cuyo principal animador es el poeta José García Nieto, quien en 1943 funda la bella revista *Garcilaso*, órgano del grupo. Con palabras del propio García Nieto, los poetas de la "Juventud Creadora" aspiraban "a encauzarse ordenadamente en la línea clásica, tradicional, de nuestra poesía: valoración de la estrofa y de la rima, sujeción a la medida, forma, claridad, comunicación..." Como se ve por estas palabras, en realidad era el mismo programa que siguió el grupo clasicista de la generación del 36. Pero la fase acentuadamente formalista, de la que muy pocos poetas se salvaron, no duró sino muy pocos años: de 1939 a 1943. Ese año de 1943 se funda la colección "Adonais" de poesía, dirigida por José Luis Cano, y sus primeros volúmenes vienen a servir de cauce a nuevas voces poéticas, en las que, más que un regreso a los clásicos, se observa ya un acento neorromántico y una influencia visible: la de Vicente Aleixandre (también en algún caso la de Antonio Machado), cuya amistad y espíritu propagador influirán de modo decisivo en poetas como Rafael Morales, José Suárez Carreño, Vicente Gaos, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora y otros. Las dos tendencias, neoclasicismo y neorromanticismo, coexisten durante algún tiempo, pero no tarda en producirse la crisis del garcilasismo. En 1944, un nuevo grupo de tendencia antiformalista publica en León la revista *Espadaña*. Al frente del grupo y de la revista se hallan dos poetas leoneses: Victoriano Crémer —que por su edad pertenece más bien a la generación del 36— y Eugenio de Nora. En el número 2 de *Espadaña* escribe Crémer: "Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes sonetiles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso, sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso." Está clara, pues, la intención antigarcilasista y antiformalista del nuevo grupo y su afán de una rehumanización de la nueva lírica. En esa ambición se siente sostenido el grupo de *Espadaña* por los poetas mayores: Dámaso Alonso, Aleixandre, Gerardo Diego, Alberti... Sobre todo por los dos primeros, que ese mismo año de 1944 publican dos libros importantes: Dámaso, *Hijos de la ira*, y Aleixandre, *Sombra del paraíso*, dos libros que dejarán honda huella en no pocos poetas de las nuevas generaciones. El grupo de *Espadaña* provoca, como reacción exagerada contra el garcilasismo, el llamado "tremendismo": los poetas se angustian y gimen en versos desesperados, pero esa nueva *desesperación de Espronceda* suena pronto a falsa y el tremendismo

no tarda en desacreditarse por completo. El garcilasismo y el tremendismo no han sido, sin embargo, estériles. Algo sincero y de calidad ha quedado de ellos en un notable grupo de poetas, cuya obra se ha ido afirmando lentamente y cuyos nombres figuran ya en todas las antologías de la poesía española de posguerra.

* * *

VICTORIANO CRÉMER, nacido en Burgos, aunque pertenecería por su edad a la generación del 36, sólo se dio a conocer como poeta en los años siguientes a la terminación de la guerra civil. Fundó en León la revista de poesía *Espadaña* y publicó su primer libro, *Tacto sonoro,* en 1944. Ha publicado desde entonces varios libros de poesía, entre ellos *Caminos de mi sangre* (1946), *La espada y la pared* (1949), *Nuevos cantos de vida y esperanza, Libro de Santiago* (1954), *Furia y paloma* (1956), *Con la paz al hombro* (1959) y *Tiempo de soledad* (1962). Crémer es uno de los poetas que con más ahínco ha luchado por una rehumanización de la poesía: en todos sus libros encontramos un acento rebelde y una honda preocupación por el destino del hombre. Su verso es apasionado y, con frecuencia, de intención social. Por otra parte, ha cultivado con brío el tema de España, que es en su obra uno de los motivos centrales *(Canto total a España).*

GABRIEL CELAYA, nacido en Hernani (Guipúzcoa) en 1911, es quizás el poeta más fecundo de las generaciones españolas de posguerra. Comenzó a publicar en 1935 *(Marea del silencio),* y su obra actual sobrepasa ya los veinte libros de poesía. Celaya es un poeta rico en formas y contradicciones, que ha usado otros nombres poéticos —Juan de Leceta, Rafael Múgica— con distintos estilos. Es un poeta directo y vital, que gusta de llamar a las cosas por su nombre y exalta la fuerza jubilosa de la existencia. Suele considerársele como uno de los poetas más adictos a una línea de poesía social y revolucionaria, y a él se debe la frase de que "la poesía es un medio de transformar el mundo". Pero ha cultivado también intensamente la poesía de temática amorosa: por ejemplo, en *De claro en claro,* uno de sus mejores libros. En la obra de Celaya solemos encontrar la contradicción entre su fe en un porvenir para el hombre —la sociedad sin clases— y el sentimiento de lo absurdo de la existencia. De sus numerosos libros citamos, entre los más significativos, *Tranquilamente hablando* (1947), *Las cosas como son* (1949), *Las cartas boca arriba* (1951), *Lo demás es silencio* (1952), *Cantos iberos* (1955), *De claro en claro* (1956), *Las resistencias del diamante* (1958), *Cantata en Aleixandre* (1959) y *Los poemas de Juan de Leceta* (1961). En 1962 ha aparecido un volumen, *Poesía* (1934-1961), que reúne casi toda su obra publicada hasta esa fecha.

ÁNGELA FIGUERA podría ser incluida por su edad (nació en Bilbao en 1902) en la generación del 27, pero sólo se reveló como poetisa en los años de la guerra española. En la obra lírica de Ángela Figuera encontramos siempre un grito de protesta y de queja contra las injusticias y dolores de la sociedad actual. Pero esa protesta social no tiene intención política, sino que se alza desde un fondo de ternura y de fraternidad cristiana. Ángela Figuera canta a los humildes, a los que tienen hambre y sed de justicia, por los que siente piedad y un sentimiento hondo de solidaridad humana. Tal vemos sobre todo en sus últimos libros, *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra* (1962). En el primero de ellos trata también con desgarrado acento el tema de la patria, de España, en su *Canto rabioso de amor a España en su belleza.* Otros libros suyos anteriores son: *Mujer de barrio, Soria pura* y *Los días duros.*

JOSÉ GARCÍA NIETO, nacido en Oviedo en 1914, ha dirigido las revistas *Garcilaso* —que fundó en 1943— y actualmente *Poesía Española,* ambas publi-

cadas en Madrid. Su primer libro, *Víspera hacia ti,* apareció en 1940, a poco de terminar la guerra española. Publicó después *Poesía* (1944), *Del campo y soledad* (1946), *Tregua* (1951), *La red* (1955), *El parque pequeño* y *Elegía en Covaleda* (1959), *Geografía es amor* (1961) y *Circunstancia de la muerte* (1963). La poesía de García Nieto se caracteriza por su perfección formal, dentro de una línea fiel a módulos clásicos. Ha cultivado intensamente el soneto, donde ha alcanzado sus mejores logros poéticos en piezas de perfecta factura. En algunos de sus últimos libros, sin embargo —*El parque pequeño, Elegía en Covaleda*—, García Nieto ha evolucionado hacia una poesía menos formalista y retoricista, de expresión más sencilla y desnuda.

RAFAEL MORALES nació en Talavera de la Reina el año 1919. Su primer libro, *Poemas del toro,* compuesto de diecinueve admirables sonetos sobre el tema del toro, inauguró en 1943 la colección "Adonais" de poesía. Sus libros siguientes confirmaron la fuerza y calidad de su obra: *El corazón y la tierra* (1946), *Los desterrados* (1947), *Canción sobre el asfalto* (1954) y *La máscara y los dientes* (1962). En 1959 publicó una *Antología poética,* precedida de *Pequeña historia de mis versos.* La poesía de Morales se ha mantenido siempre fiel a las formas rítmicas clásicas —el soneto principalmente, en el que es maestro—, pero su contenido posee un fuerte acento neorromántico, sobre todo cuando aborda —en *El corazón y la tierra*— la temática amorosa. En *Los desterrados* y *Canción sobre el asfalto* cultiva Morales un cierto romanticismo social: su tema es el dolor y la miseria de los humildes y desventurados de la tierra.

VICENTE GAOS, nacido en Valencia en 1919, ganó el primer Premio "Adonais" de poesía, en 1943, con su libro *Arcángel de mi noche,* compuesto enteramente de sonetos y saludado con entusiasmo, a su aparición, por Dámaso Alonso. En este primer libro, Gaos mostró ya un gran dominio de la técnica poética y se reveló como excelente sonetista. Pero lo importante era la nota de pasión lúcida, de luminosa claridad, que presidía aquellos *sonetos apasionados,* como el propio poeta los definía, y en los que la huella de Unamuno y de fray Luis de León era visible. La nota apasionada y la maestría de la forma siguen dominando en las siguientes obras de Gaos, *Sobre la tierra* (1945) y *Luz desde el sueño* (1947). En 1956 publica Gaos su mejor libro hasta ahora, *Profecía del recuerdo.* En él observamos una intensificación del acento meditador y filosófico que se insinuaba en algunos poemas de *Luz desde el sueño.* La temática amorosa, que dominaba en sus primeros libros, deja paso ahora a una lírica de pensamiento y meditación sobre la vida. Y el soneto se sustituye por el verso libre, principalmente el versículo largo, parejo al que han usado Aleixandre y Dámaso Alonso en algunos de sus libros. Gaos ha reunido sus *Poesías completas* en un volumen aparecido en 1959, donde ofrece las primicias de un nuevo libro inédito: *Cantos solemnes.*

BLAS DE OTERO, nacido en Bilbao en 1916, se dio a conocer publicando unas breves colecciones de poemas: *Cuatro poemas* (1941), *Cántico espiritual* (1942) y *Poesías en Burgos* (1943). Pero su primer volumen, *Ángel fieramente humano,* no aparece hasta 1950, revelándonos a un poeta de sorprendente vigor y personalísimo acento. Dámaso Alonso señaló en la poesía de Otero su talante desarraigado y atormentado, en la línea agónica de Unamuno, y se han observado también en ella algunos ecos clásicos —Quevedo, San Juan, fray Luis. El gran tema de la poesía de Otero es el hombre, su destino y salvación. Pero, a partir de su segundo libro, *Redoble de conciencia,* y sobre todo del tercero, *Pido la paz y la palabra,* el tema del hombre se canta muy referido a un espacio y a un tiempo determinados: la patria del poeta, la España de nuestros días. La situación histórica condiciona el vivir del hombre y su libertad, y ello se refleja en los poemas de Otero, que claman por la libertad al tiempo

que cantan a la patria y piden para ella un futuro más bello. No se puede ignorar el sentido social, de solidaridad con el pueblo, que alienta en los últimos poemas de Otero, reunidos en el volumen *Hacia la inmensa mayoría* (1962). El tema de España le ha inspirado una serie de espléndidos poemas que constituyen su último libro, titulado *Que trata de España*. Lo mejor de la poesía de Otero es su lenguaje, un lenguaje tenso, concentrado, de enorme fuerza expresiva, que hace inconfundible su estilo.

José Hierro, nacido en Madrid en 1922, fue uno de los fundadores de la revista *Proel*, en la que aparecieron sus poemas. En 1947 publicó su primer libro, *Tierra sin nosotros*, seguido inmediatamente de *Alegría*, que obtuvo ese año el Premio "Adonais". Otras obras suyas posteriores son *Con las piedras, con el viento* (1950), *Quinta del 42* (1953) y *Cuanto sé de mí* (1957). Sus *Poesías completas* se publicaron en 1961, y el año anterior apareció en Buenos Aires un volumen de *Poesías escogidas*. La poesía de Hierro mostró desde muy pronto un gran dominio de la técnica del poema, junto con un sentimiento doliente y ávido de la existencia. Sus poemas eran musicales y, al mismo tiempo, dolorosos: una herida sangraba por ellos. Contra lo que suele ocurrir en los poemas iniciales de un joven poeta, su primer libro no contenía poemas amorosos: sus temas eran el misterio, la muerte, el tiempo y el paisaje. Poesía, pues, de signo romántico en un lenguaje nuevo, de gran belleza y musicalidad. El movimiento de rehumanización de nuestra lírica encuentra en Hierro un creador original. Hierro ha reaccionado siempre contra el esteticismo en la lírica, pero no por ello debe considerársele como un poeta social en el sentido en que lo es Celaya.

Juan Ruiz Peña, nacido en Jerez de la Frontera en 1915, se formó junto al grupo sevillano de la revista *Mediodía*. Su primer libro, *Canto de los dos*, apareció en 1940 y revelaba un trémulo neorromanticismo. Siguieron *Libro de los recuerdos* (1946), *Vida del poeta* (1950), *La vida misma* (1956) y *Andaluz solo* (1962). En todos ellos muestra Ruiz Peña una fina sensibilidad andaluza, un arte hecho de luces y sombras, amor y soledad. Como Machado, cuya huella es visible en buena parte de su obra, Ruiz Peña ha vivido muchos años en Castilla y, desde ciudades castellanas —Burgos, Salamanca—, ha cantado nostálgicamente su tierra andaluza y ha recordado melancólicamente su alegre infancia en Jerez y otros pueblos del Sur. La luminosidad del Sur es una constante en la poesía de Ruiz Peña, a quien se deben también varios libros en prosa poética, o con ambición lírica: *Historia en el Sur, Memorias de Mambruno, Cuadernos de un solitario, Nuevas memorias de Mambruno* y *Papeles póstumos de Mambruno*.

Eugenio de Nora nació en Zacos (León) en 1923. Fundó, con Victoriano Crémer, la revista *Espadaña*. Ha vivido en León y Madrid, y desde hace bastantes años reside en Berna como profesor de literatura española. Su primer libro, *Cantos al destino* (1945), mostraba influencias de Aleixandre y Cernuda y un precoz dominio de la técnica poética, junto a una voz apasionada y cálida, de tono neorromántico. Esa voz se fue haciendo cada vez más personal en sus nuevos libros: *Amor prometido* (1946), *Contemplación del tiempo* (1948), *Siempre* (1954) y *España, pasión de vida* (1954). La evolución de la poesía de Nora ha seguido un camino hacia la concisión y la sobriedad expresiva, en lo formal, y hacia los temas reales y graves de nuestro tiempo: el destino del hombre y su libertad, la preocupación por España —que le inspira uno de sus mejores libros, *España, pasión de vida*— y la solidaridad humana. En sus últimos poemas, sin embargo, parece alejarse de la preocupación social y tender a una poesía filosófica, de meditación sobre la realidad como misterio.

Ramón de Garciasol, nacido en Guadalajara en 1913, publica su primer libro, *Defensa del hombre*, en 1950. Desde un principio muestra la poesía de Garciasol un talante moral, una preocupación ética: se trata de salvar al hom-

bre, de liberarlo de su trágico destino, que es el de nuestro tiempo. Las fuentes filosóficas de esa poesía parecen encontrarse en Unamuno y Ortega, dos grandes admiraciones del poeta. Y, por otra parte, en el temporalismo historicista de Antonio Machado. Un librito de *Canciones* (1952) y un volumen, *Palabras mayores,* publicado en 1952, significan una intensificación de su humanismo clarificador. El tema de España, como preocupación moral y como motivo de canto por su varia belleza, le inspiran dos de sus mejores libros: *Tierras de España* (1955) y *Poemas de andar España* (1962), en los que consigue, además, una perfección formal —en el soneto sobre todo— que no tenían sus primeras obras. Preocupación por España que quiere decir también preocupación por el hombre español, por su destino y su libertad. Pero la temática de Garciasol se ha ido enriqueciendo en nuevos volúmenes: *Del amor de cada día* (1956), donde canta a la esposa, al amor hecho costumbre y hogar; y *La madre* (1958), libro todo él de sonetos —admirables muchos de ellos—, en los que dialoga con la madre muerta y se entrecruzan las preocupaciones morales y los temas centrales de su poesía: el hombre, el tiempo, la patria y la muerte.

Leopoldo de Luis, nacido en Córdoba en 1918, fundador de la colección de poesía "Mensajes". En ella publica su primer libro, *Alba del hijo* (1946), en el que encontramos algún eco de Miguel Hernández, mientras que en otras obras posteriores parece más visible la influencia de Antonio Machado. Tras aquel libro inicial, De Luis ha publicado *Huésped de un tiempo sombrío* (1948), *Los imposibles pájaros* (1949), *Los horizontes* (1951), *Elegía en otoño* (1952), *El padre* (1954), *El extraño* (1955), *Teatro real* (1957) y *Juego limpio* (1961). El tema central de la poesía de Leopoldo de Luis es el tema del hombre, de su dolor y su indefensión ante la crueldad de nuestro tiempo. Un destino sombrío pesa sobre el hombre y deja poco resquicio a la esperanza y la alegría. Pero esta visión pesimista general se concreta en la última fase de su poesía —*Teatro real, Juego limpio*—, siguiendo una corriente general de la nueva lírica en la España de nuestro tiempo *(Patria oscura)*. La forma en los poemas de Leopoldo de Luis —con frecuencia cuartetos endecasílabos con rima alterna— es siempre noble y digna.

Carlos Bousoño, nacido en Boal (Asturias) en 1923, cultivador afortunado de la ciencia estilística —en dos magníficos libros: *La poesía de Vicente Aleixandre* y *Teoría de la expresión poética*—, se dio a conocer como poeta al publicar, en 1945, *Subida al amor* y, en 1946, *Primavera de la muerte,* dos volúmenes de poesía alada, aérea, casi inmaterial en su delicadísima expresión y en su celeste musicalidad. Esos libros eran fruto de un alma adolescente que ya comenzaba a sentir la herida del mundo y también su belleza. En 1950 publica Bousoño un volumen que reúne esos dos libros citados, más uno inédito: *En vez de sueño.* Y este último marca una evolución importante en su poesía. Por lo pronto, la temática se enriquece: a los temas de sus primeros poemas —el de Cristo, el de España, el de la muerte— se une ahora el del amor humano, y una nueva actitud: el poeta contempla el mundo, la realidad, como algo irreal, vaporoso, fantasmal. No se trata de una duda religiosa, sino de una visión de la existencia como sospechosa de irrealidad, es decir, de una duda ontológica. En un nuevo libro que publica Bousoño en 1957, *Noche del sentido,* se hace más honda y coherente esa visión, ofreciendo un tono más meditador y filosófico, aunque manteniendo siempre ese matiz aéreo, ingrávido, de su lírica, teñida de ternura y piedad, de misterio. El último libro de Bousoño, *Invasión de la realidad* (1962), significa una nueva evolución en su obra, en la actitud del poeta: es un canto a la realidad, a su hermosura, consciente el poeta, sin embargo, de lo que lleva en sí de muerte y de horror. La profundidad del contenido se une a una gran maestría en la expresión

poética, lo que hace que podamos considerar a *Invasión de la realidad* como el mejor libro de Bousoño.

CONCHA ZARDOYA, nacida en Valparaíso, se trasladó a los diecisiete años a Madrid y en la capital de España se formó literariamente, publicando su primer libro, *Pájaros del Nuevo Mundo*, en la colección "Adonais" el año 1945. Poetisa fecunda y original, ha publicado desde entonces, entre otros libros, *Dominio del llanto* (1947), *La hermosura sencilla* (1953), *Los signos* (1955), *El desterrado ensueño* (1955), *Mirar al cielo es tu condena* (1957) y *La casa deshabitada* (1959). Ha cantado intensamente la naturaleza, la intimidad de las cosas, el amor, la amistad y otros temas menores, alguno tan concreto como el de Miguel Ángel en su libro *Mirar al cielo es tu condena*. Su obra refleja una honda sensibilidad femenina y ha evolucionado desde cierta exuberancia selvática —en su primer libro— a la sobria expresión y a la voz pura de *La casa deshabitada*. Concha Zardoya ha escrito también varios libros en prosa, entre ellos una excelente biografía de Miguel Hernández, con estudio de su obra.

JOSÉ MARÍA VALVERDE, nacido en Valencia de Alcántara (Cáceres) en 1926, publicó muy joven, a los veinte años, su primer libro, *Hombre de Dios*, que reveló un talento seguro de poeta. Era un canto emocionado a la creación, a las cosas creadas por Dios, pero hecho con una voz humilde y un cierto desamparo infantil. La sombra poderosa de Dios presidía el libro, pero junto a ella el tema del tiempo y del recuerdo. La salvación por la infancia, por el recuerdo y el regreso a ella, es tema central en la poesía de Valverde. Un nuevo libro, *La espera*, publicado en 1949, muestra ya una voz más madura que sigue el lema de Machado: la poesía es palabra en el tiempo, que tanto influirá en los poetas de la generación del 36, amigos y maestros de Valverde: Panero, Rosales y Vivanco. La influencia de Rilke parece también evidente. Para Valverde, los poemas son o deben ser experiencias y recuerdos, y piensa, como Machado, que se deben poder contar, pues el poema es *canto y cuento*. Con *Versos del Domingo* (1954), la temática de Valverde se ensancha y entran en su poesía nuevos materiales de la vida cotidiana, de la costumbre del vivir, cantados con un acento más realista que en los libros anteriores. En 1961 publica Valverde un volumen de *Poesías reunidas*, que contiene, además de los tres libros ya citados, dos nuevos libros: *Voces y acompañamientos para San Mateo* y *La conquista de este mundo*. El primero es un bello evangeliario sobre motivos de san Mateo y el segundo un poema a dos voces, "la primera de las cuales recorre la historia de la civilización a través de diez breves estampas, mientras la otra voz cuenta anécdotas personales a modo de comentario".

Al estudiar la década de los años cuarenta habría que referirse a muchos otros poetas que surgieron en esos años, o poco después, pero la falta de espacio nos obliga a citarlos aquí muy sumariamente, sin posibilidad de comentar su obra. Entre ellos deben ser recordados José Suárez Carreño *(La tierra amenazada, Edad de hombre)*, el malogrado José Luis Hidalgo *(Los muertos)*, Julián Andúgar *(Denuncio por escrito, A bordo de España)*, Aurelio Valls *(La ruta de San Cristóbal, La Bulladera)*, Rafael Santos Torroella *(Sombra infiel, Hombre antiguo)*, Susana March *(La tristeza, Esta mujer que soy)*, Ricardo Molina, Premio "Adonais" de 1947 *(Elegías de Sandua, Corimbo, Elegía de Medina Azahara)*, Luis López Anglada *(La vida conquistada, Elegías del Capitán, Aventura, Contemplación de España)*, Salvador Pérez Valiente *(Por tercera vez, Lo mismo de siempre)*, Javier de Bengoechea *(Hombre en forma de elegía*, Premio "Adonais", y *Fiesta Nacional)*, José Luis Prado Nogueira *(Oratorio del Guadarrama, Respuesta a Carmen, Miserere en la tumba de R. N.)*, Julio Maruri *(Las aves y los niños, Los años)*, Rafael Mon-

tesinos *(Las incredulidades, País de la esperanza, La soledad y los días)*, Alfonso Canales *(Sobre las horas, El candado, Port-Royal, Cuenta y razón)*, Pablo García Baena *(Antiguo muchacho, Junio, Óleo)*, Lorenzo Gomis (Premio "Adonais" con *El caballo)*, María Beneyto *(Tierra viva, Poemas de la ciudad)*, José Gerardo Manrique de Lara *(Pedro el Ciego, Requiem, Crónica del cosmonauta)*, Julio Mariscal *(Pasan hombres oscuros, Poemas de ausencia)*, Manuel Álvarez Ortega *(Exilio, Dios de un día, Tiempo en el Sur)*, Manuel Arce *(Sombra de un amor, Biografía de un desconocido)*, Federico Muelas *(Rodando en tu silencio,* Premio Nacional de Literatura 1964) y Carlos Murciano *(Tiempo de ceniza).*

LA GENERACION ULTIMA

Hacia 1950 surge una nueva generación en España que continúa, aunque matizándola, la tendencia antiesteticista y temporalista de la generación anterior, que se manifestó tan rotundamente en la *Antología consultada de la joven poesía española,* editada por Francisco Ribes en 1952. La nueva generación coincide en el rechazo del purismo y el minoritarismo y se adhiere al temporalismo historicista de Antonio Machado y al concepto de la poesía como comunicación, defendido por Aleixandre. El movimiento de rehumanización de nuestra lírica, impulsado por los poetas de la generación del 27 y del 36, ha seguido su proceso natural, desembocando en una fuerte tendencia al realismo y al contenido social de la poesía. Esta tendencia, iniciada en la década del 40 por poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Crémer, Garciasol y otros, ha sido continuada por los poetas de la generación última, entre ellos José Agustín Goytisolo *(El retorno, Salmos al viento, Años decisivos)*, Ángel González *(Áspero mundo, Sin esperanza, con conocimiento; Grado elemental)*, Ángel Crespo *(Todo está vivo, Junio feliz, Suma y sigue)*, Jaime Gil de Biedma *(Compañeros de viaje)*, Carlos Barral *(19 figuras de mi historia civil)*, María Elvira Lacaci *(Sonido de Dios, Al este de la ciudad)*, Gloria Fuertes *(Que estás en la tierra...)*, José Manuel Caballero Bonald *(Las horas muertas, El papel del coro, Pliegos de cordel)*, José Ángel Valente *(A modo de esperanza, Poemas a Lázaro)* y Jesús López Pacheco *(Pongo la mano sobre España)*. En casi todos estos poetas, el tema de España, de su guerra fratricida y de sus dolorosas consecuencias, es cultivado intensamente, siguiendo también en ello a los poetas de la generación anterior. Otro grupo de jóvenes poetas no ha seguido el camino de la poesía social, sino el de una lírica que aspira a expresar al hombre en su total existir, en su drama y aventura diarios. En esa línea neohumanista, de un lirismo jugoso y auténtico, hay que incluir a poetas como Claudio Rodríguez *(Don de la ebriedad, Conjuros)*, probablemente el mejor dotado de la nueva generación; Carlos Sahagún *(Como si hubiera muerto un niño)*; Eladio Cabañero *(Recordatorio)*; Manuel Mantero, Mariano Roldán, Francisco Brines, Julia Uceda, Ernesto Contreras, Aquilino Duque, Manuel Alcántara, José Corredor Matheos, Jaime Ferrán, Luis Feria, Joaquín Caro Romero, Alfonso Costafreda, Rafael Guillén, Miguel Fernández, José Luis Tejada, Rafael Soto, etc. En general, puede afirmarse que los poetas españoles de las nuevas generaciones coinciden en la necesidad de un lenguaje más clarificado, que permita una más fácil comunicación con el lector, pero sin renunciar a la dignidad de la palabra poética y a la calidad del verso. Se sitúan, en suma, en una zona equilibrada entre el minoritarismo y el hermetismo de la generación de anteguerra y el prosaísmo fácil de una poesía social de tendencia.

DE 1963 A 1965

Para dar noticia de la actividad poética en lengua castellana en el breve período 1963-1965 creemos conveniente seguir la misma división de capítulos que hemos utilizado para exponer el período 1939-1962.

Juan Ramón Jiménez

Un acontecimiento importante fue la publicación, en 1964, por la Editorial Aguilar, de los *Libros inéditos de poesía* de Juan Ramón Jiménez y de la primera edición completa de *Dios deseado y deseante.* Es sabido que Juan Ramón Jiménez incorporó a las antologías que él mismo preparó de su obra bastantes poemas pertenecientes a libros suyos no publicados nunca. De esos libros, siete al menos se han conservado. Son los que reúne el volumen de Aguilar con estos títulos: *Primeras poesías, Arte menor, Esto, Poemas agrestes, Poemas impersonales, Historias* y *Libros de amor,* cuyas fechas de producción van de 1909 a 1912, es decir, los últimos años de la larga y fecunda etapa vivida por Juan Ramón en su pueblo, Moguer, salvo las *Primeras poesías,* que deben fecharse entre 1898 y 1902, según Francisco Garfias, quien ha cuidado y prologado la edición de estos libros inéditos, cuyos mejores poemas ya nos eran conocidos por la *Segunda antolojía poética,* que el propio Juan Ramón publicó en 1922. Con este nuevo volumen han sido incorporados al ya vastísimo corpus poético juanrramoniano más de doscientos poemas que permanecían inéditos y que, debemos confesarlo, no añaden nuevo brillo a la gloria del poeta.

Un conocido crítico, Antonio Sánchez Barbudo, que ha consagrado su atención a tres de nuestros más grandes poetas: Machado, Unamuno y Juan Ramón, es quien ha preparado la edición completa de *Dios deseado y deseante,* el gran libro de poesía religiosa que dejó sin terminar Juan Ramón. Veintinueve poemas de ese libro fueron dados a conocer por el autor en 1949 bajo el título *Animal de fondo,* en Buenos Aires. La *Tercera antolojía poética,* que Juan Ramón publicó un año antes de su muerte, incorporó nueve poemas más del libro, que ahora, con los originales nuevamente hallados, comprende en total 57 poemas, que fueron escritos por Juan Ramón entre 1948 y 1952. El interés de la edición preparada por Sánchez Barbudo está no sólo en que se trata de la primera edición completa —o casi completa— del libro, sino en los comentarios que dicho crítico ha añadido a cada poema, analizando su contenido y aclarando en muchos casos su sentido, no fácilmente comunicable al lector no iniciado en la segunda época de la poesía juanrramoniana.

LA GENERACION DEL 27

Jorge Guillén

En 1963 publicó Jorge Guillén un nuevo libro, *A la altura de las circunstancias,* tercer y último volumen del ciclo *Clamor,* que comprende la obra del poeta escrita entre 1950 y 1960. Ya indicamos que Guillén tomó el título de este libro de una frase de Antonio Machado en su *Juan de Mairena,* reveladora del compromiso del poeta con su tiempo. Guillén ha querido ser fiel a ese compromiso, y en unas declaraciones a Claude Couffon ha escrito estas palabras: "Hay que estar *a la altura de las circunstancias.* No es posible abandonarse al apocalipsis, al derrotismo, a una final anulación. La vida, la con-

tinuidad de la vida, tienen que afirmarse a través de todas esas experiencias y dificultades." Y, en efecto, en este nuevo libro es visible la atención del poeta al tiempo histórico que le ha tocado vivir y al drama que los hombres vienen representando en él. No en balde ha subtitulado Guillén *Tiempo de historia* el ciclo de *Clamor*, que abarca sus tres últimos libros. En *A la altura de las circunstancias*, Guillén es fiel a una poesía de preocupación temporalista e histórica que en nuestra poesía contemporánea arranca de *Campos de Castilla*. Y no rehuye, como no rehuyó Machado, llevar el tema de España y su doloroso destino a sus versos. Así, en los dos espléndidos poemas, *Despertar español* y *La sangre al río*, en los que se duele del sino trágico de España, víctima del odio de sus propios hijos. Pero Guillén, en este libro tan lleno de poesía angustiada y preocupada por el dominio de las *fuerzas del mal* —hambre, odio y terror, guerras y persecuciones—, no concluye con una nota pesimista y amarga, sino esperanzadora, pese a todo. La esperanza puede más que las sombras y los odios, viene a decirnos el poeta. Y tal es la metafísica de este libro, según nos lo confirma la cita final que lo cierra: dos versos del llorado Pedro Salinas: "Mientras haya / alguna ventana abierta."

Gerardo Diego

En el período 1963-1965, la musa de Gerardo Diego, en continua actividad, ha dado a luz nuevos frutos poéticos. En 1963 publica *La suerte o la muerte* y *Sonetos a Violante*; en 1964, *El Jándalo* y *Nocturnos de Chopin*, y en 1965, una antología de *Poesía amorosa*, que abarca casi toda su vida poética: de 1918, fecha de *Iniciales*, a 1961, en que se escribieron algunos poemas de *Glosa a Villamediana*. El más importante de esos libros quizá sea *La suerte o la muerte*, cuyo primer germen es la *Oda a Belmonte*, escrita por Gerardo en 1941. Contiene el libro 84 poemas, todos ellos de tema taurino, y algunos, como la citada oda, muy extensos. Todo el arte del toreo, y sus figuras más señeras, es evocado por el poeta con verso airoso y parpadeante a veces, y otras con verso noble y reposado, con sereno acento clásico. A la variedad temática del libro —ningún arte tan rico en subtemas como el toreo— corresponde en *La suerte o la muerte* una paralela variedad formal: el poeta usa la décima, el soneto, el romance, la oda, la seguidilla, la elegía, el himno, la loa, la epístola, la égloga, y hasta la modesta y graciosa aleluya, utilizando cada forma para el motivo que mejor se presta a ella, desde el brindis inicial, en airosa décima, hasta esa *Plaza vacía*, honda meditación sobre la fiesta, escrita en logrados serventesios. En todo el libro muestra Gerardo Diego la maestría de una técnica rica en recursos, en imágenes, en sorpresas. Sabiduría y gracia se aúnan para lograr ese gran poema del toreo que es *La suerte o la muerte*.

Vicente Aleixandre

Posteriormente a 1962, fecha de la publicación de *En un vasto dominio*, del que ya se habló en este trabajo, han visto la luz dos nuevos libros de Aleixandre, ambos aparecidos en 1965: *Presencias* y *Retratos con nombre*. El primero es una antología hecha por el propio poeta, que ha querido reunir algunos de sus poemas *objetivos*, es decir, aquellos en que el poeta desaparece como protagonista del poema y son otras presencias —seres, paisajes o cosas— las que constituyen el motivo o tema cantado. Figuran en la antología poemas de todos los libros de Aleixandre, desde el inicial *Ámbito* hasta el último, *Retratos con nombre*, publicado casi al mismo tiempo que *Presencias*,

cuyo mismo clima objetivista comparte. *Retratos con nombre* es un libro breve —37 poemas— si se compara con el tipo de libro extenso que suele publicar Aleixandre. Cada uno de sus poemas es un retrato —de ahí el título del libro— de una figura humana, con nombre concreto —la mayoría— o anónima: poetas o escritores amigos, personajes circenses, un escultor, un albañil, un pregonero... Y, junto a ellos, un autorretrato —el poema titulado *Cumpleaños*—, en que el poeta recorre o, mejor, resume, quintaesenciadamente, la larga historia de su vivir. Con este nuevo libro, Aleixandre acentúa el proceso de objetivización de la realidad, que ya vimos culminaba en su gran obra *En un vasto dominio,* libro capital de la segunda fase de su poesía. El poeta no contempla ya su propia existencia —salvo en el autorretrato citado—, sino que dirige su mirada hacia la realidad de los demás, de los *otros,* sin los cuales no existe el *yo.* Y los retrata con pincel cálido y penetrador, a veces teñido de ternura o de piedad, a veces de ironía. En cierto modo, este libro completa o se suma a otro admirable libro de Aleixandre, éste en prosa: *Los encuentros,* en que poetas de varias generaciones eran evocados con generosa e iluminadora palabra.

LA GENERACION DE 1936

Algunos libros de poetas de esta generación —cuya existencia, por otra parte, no admiten algunos críticos— merecen ser señalados a la atención del lector. En 1963, las Ediciones Cultura Hispánica publicaron en un volumen la poesía casi completa de Leopoldo Panero, cuya muerte, en 1962, fue una gran pérdida para la lírica española. Prologado por Dámaso Alonso, comprende ese volumen —titulado sencillamente *Poesía*— toda la obra poética de Panero escrita entre 1930 y 1960. Treinta años de poesía arraigada y entrañable, desde los *Versos del Guadarrama,* surgidos bajo la sombra del mejor Machado, hasta el hondo poema religioso *Cándida puerta,* fechado dos años antes de morir el poeta.

Gabriel Celaya, incansable en su actividad creadora, publicó dos libros de poesía en 1963, *Rapsodia éuskara* y *Mazorcas,* y otros dos en 1964, *La linterna sorda* y *Dos cantatas.* Este último, intento plenamente logrado de poesía coral, es quizás una de las obras más originales e interesantes de Celaya, que en 1965 publicó otro volumen de versos: *Baladas y decires vascos.*

Otro poeta de esta generación, el malagueño Carlos Rodríguez Spiteri, ha publicado dos libros en 1964: *Los espejos* y *Las cumbres,* en los que permanece fiel a su línea de surrealismo plástico muy personal, y rico en imágenes acumuladas. El tema de España inspira a Enrique Azcoaga su libro *España es un sabor,* que se suma a la ya larga lista de libros poéticos preocupados por ese tema. Arturo Serrano Plaja publicó en 1965 un libro de preocupación religiosa: *La mano de Dios pasa por este perro.*

Finalmente, la mejor poetisa de esta generación del 36, Carmen Conde, publicó en 1963 uno de sus más bellos libros, *Jaguar puro inmarchito.*

LAS GENERACIONES DE POSGUERRA

En este apartado sólo citaremos, por falta de espacio, los libros de mayor mérito e interés entre los publicados por los poetas de las generaciones de posguerra en el breve período 1963-1965: *Esto no es un libro* y *Que trata de España,* de Blas de Otero; *Libro de las alucinaciones,* de José Hierro; *La hora undécima,* de José García Nieto; *Mitos para tiempo de incrédulos,* de Vicente Gaos; *Fuente serena,* de Ramón de Garciasol; *La luz a nuestro lado,*

de Leopoldo de Luis; *Corral de vivos y muertos,* de Concha Zardoya; *Ayer han florecido los papeles donde escribí tu nombre* (Premio Ausias March) y *Plaza partida,* de Luis López Anglada; *Poesía 1935-1962,* de Rafael Santos Torroella; *Nada es del todo* y *Lugar de origen,* de Manuel Pinillos; *Invención de la muerte,* de Manuel Álvarez Ortega; *El ágape de Dios,* de Ramón González Alegre; *Poesía 1947-1964,* de María Beneyto; *Sonetos de una media muerte* (Premio Nacional de Literatura), de José Luis Prado Nogueira; *Antología íntima,* de Manuel Alonso Alcalde; *Consejo de paz,* de Pedro Lezcano.

LA GENERACION ULTIMA

Ya señalamos las características de esta generación, que se da a conocer en la década del cincuenta y se muestra muy activa en los años que historiamos. Entre los nuevos libros que publican los miembros de esta generación joven, que ha sido llamada del cincuenta, destacan *Cartas desde un pozo,* de Ángel Crespo; *Sobre el lugar del canto,* de José Ángel Valente; *Baladas para la paz,* de Enrique Badosa; *En vida,* de Fernando Quiñones; *Marisa sabia y otros poemas* (Premio Nacional de Literatura), de Eladio Cabañero; *Las piedras* (Premio Adonais), de Félix Grande; *Desde la carne al alma,* de Carlos Murciano; *Palabra sobre palabra,* de Ángel González; *Tiempo del hombre,* de Manuel Mantero; *La pared,* de Salustiano Masó; *Huidas al mar,* de Ernesto Contreras; *Dos caminos,* de Elena Andrés; *Política agraria,* de Gabino Alejandro Carriedo; *Siete cartas de juventud y una elegía,* de Enrique Molina Campos; *La estampa,* de Francisco Sitjá; *La señal,* de José Batlló; *Las tentaciones,* de Joaquín Benito de Lucas; *La ciudad,* de Diego Jesús Jiménez (Premio Adonais 1964); *El santo inocente,* de Francisco Brines, y *Alianza y condena,* de Claudio Rodríguez, uno de los mejores libros de poesía publicados en este período.

Al cerrar este breve panorama de la poesía española en el período 1939-1965, debemos señalar la aparición de una generación novísima, algunos de cuyos miembros —Pedro Gimferrer, Juan Luis Panero, Guillermo Carnero, Marcos Ricardo Barmatán— vuelven por los fueros de la imaginación y la fantasía, en una línea poética muy alejada ya del realismo de los años cincuenta.

Existe una nutridísima bibliografía sobre la poesía del período estudiado. En la que ofrecemos a continuación, nos limitamos a los estudios más representativos o de carácter más general. No incluimos, pues, trabajos aparecidos en revistas sobre autores determinados, aunque sí los estudios que constituyen volumen, sea sobre un solo poeta o sobre varios.

Antologías

Antología del Alba (1940-1942), Publicaciones de la Universidad de Madrid (Madrid, 1943).

Antología consultada de la joven poesía española, editada por Francisco Ribes (Santander, 1952).

Antología parcial de la poesía española (1936-1946), Ediciones de la Revista *Espadaña* (León, 1946). Se publicó en pliegos sueltos, anejos a los números de la revista leonesa *Espadaña*.

Antología de Poesía Española, recopilada por Luis Jiménez Martos (Madrid, Aguilar). Se publica anualmente desde 1955, recogiendo poemas aparecidos en revistas o libros del año anterior a su publicación.

Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini, *Poetas libres de la España peregrina en América*, Edit. Ollantay (Buenos Aires, 1947).

José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Cultura Hispánica (Madrid, 1952).

Ídem. *Antología de la nueva poesía española*, Gredos (Madrid, 1963).

José María Castellet, *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, Seix Barral (Barcelona, 1960).

Carmen Conde, *Poesía femenina española viviente*, Edic. Arquero (Madrid, 1954).

Oreste Macri, *Poesia spagnola del Novecento*, 2.ª ed. Ed. Guanda (Parma, 1961).

Alfonso Moreno, *Poesía española actual*, Editora Nacional (Madrid, 1947).

Poesía de hoy en España, con dibujos de Gregorio Prieto, Dirección General de Relaciones Culturales (Madrid, 1950).

Primera Antología de Adonais, Prólogo de Vicente Aleixandre, Rialp (Colección "Adonais", vols. C-CI, Madrid, 1953).

Segunda Antología de Adonais, Prólogo de Vicente Aleixandre, Rialp (Colección "Adonais", vol. CC, Madrid, 1962).

Federico Carlos Sainz de Robles, *Historia y antología de la poesía española*, 2.ª ed., Aguilar (Madrid, 1950).

Roque Esteban Scarpa, *Poetas españoles contemporáneos*, Zig-zag (Santiago de Chile, 1953).

Luis Alonso Schokel, *Poesía española (1900-1950)*, Afrodisio Aguado (Madrid, 1950).

Edmond Vandercammen y Fernand Verhesen, *Poésie espagnole d'aujourd'hui*, Librairie Les Lettres (París, 1956).

Veinte poetas españoles, Nota preliminar y selección por Rafael Millán, Agora (Madrid, 1954).

José Albi y Joan Fuster, *Antología del surrealismo español*, "Verbo", núms. 23, 24 y 25 (Alicante, 1952).

José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea* (Antología), "Revista de Occidente" (Madrid, 1964).

Luis Jiménez Martos, *Antología de poesía española 1963-1964*, Aguilar (Madrid, 1965).

Luis López Anglada, *Panorama poético español. Historia y antología (1939-1964)*, Editora Nacional (Madrid, 1965).

Leopoldo de Luis, *Antología de la poesía social*, Alfaguara (Madrid, 1965).

Francisco Ribes, *Poesía última*, Taurus (Madrid, 1963).

Manuel Mantero: *Poesía española contemporánea, 1939-1965*, Plaza-Janés (Barcelona, 1966).

Estudios

Vicente Aleixandre, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Instituto de España (Madrid, 1955).

Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, 2.ª ed., Gredos (Madrid, 1958).

Max Aub, *La poesía española contemporánea*, Librería Studium (México).

Ídem, *Una nueva poesía española*, Imprenta Universitaria (México, 1957).

Carlos Blanco Aguinaga, *Emilio Prados. Vida y obra*, Hispanic Institute in the United States (New York, 1960).

Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2.ª ed., Gredos (Madrid, 1956).

José Luis Cano, *Poesía española del siglo XX*, Guadarrama (Madrid, 1960).

Ídem, *La poesía en España. Una nueva generación*, en "La Gaceta" del Fondo de Cultura Económica (México, marzo de 1960).

Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos (Madrid, 1962).

José María Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Edic. Laye (Barcelona, 1955).

Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama (Madrid, 1957).

Binute Ciplijauskaite: *El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social)*, "Ínsula" (Madrid, 1966).

José Francisco Cirre, *Forma y espíritu de una lírica española* (México, 1950).

Ídem, *La poesía de José Moreno Villa*, "Ínsula" (Madrid, 1963).

J. M. Cohen, *Poetry of this age (1908-1958)*, Hutchinson (London, 1960).

Ídem, *Spanish Poetry since Lorca*, en "Encounter" (febrero de 1959).

Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*, 2.ª ed., Labor (Barcelona, 1948).

Ídem, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Aguilar (Madrid, 1963).

Diccionario de Literatura Española, 2.ª ed., bajo la dirección de Germán Bleiberg y Julián Marías, "Revista de Occidente" (Madrid, 1953).

Gerardo Diego, *La última poesía española*, en "Arbor", t. VIII, 1947.

Antonio Gallego Morell, *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Aedos (Barcelona, 1955).

Vicente Gaos, *De Luis Rosales a José García Nieto. Diez años de poesía (1935-1945)*, en "Estafeta Literaria", núm. 25.

Jaime Gil de Biedma, *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral (Barcelona, 1960).

Joaquín González Muela, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, "Ínsula" (Madrid, 1954).

Ídem, *La realidad y Jorge Guillén*, "Ínsula" (Madrid, 1963).

Ramón de Garciasol, *Notas sobre la nueva poesía española (1939-1956)*, en "Revista Nacional de Cultura" (Caracas, noviembre-diciembre 1956).

Ricardo Gullón y José Manuel Blecua, *La poesía de Jorge Guillén* (Zaragoza, 1949).

Ricardo Gullón, *Los poetas de Adonais*, en "Proel", núm. 46 (1949).

Ídem, *La joven poesía española*, en "Ínsula", núm. 86 (1952).

Pedro Laín Entralgo, *El espíritu de la poesía española contemporánea*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", núms. 5-6.

Eugenio de Nora, *Sobre la nueva poesía española. Situación y promociones actuales*, en "Humboldt", núm. 1 (Hamburgo, 1960).

Nueva nómina de la poesía contemporánea (dos entregas), editada por León Sánchez Cuesta (Madrid, 1948).

Elvio Romero, *Miguel Hernández. Destino y poesía*, Losada (Buenos Aires, 1958).

Guillermo de Torre, *Contemporary Spanish Poetry*, en "The Texas Quarterly", número de *Spring* (1961).

Ídem, *La aventura y el orden*, Losada (Buenos Aires, 1943).

Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 2.ª ed., Guadarrama (Madrid, 1961).

Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 4.ª ed., Gustavo Gili (Barna, 1957).

José María Valverde, *Lo religioso en la poesía actual*, en "Estafeta Literaria", núm. 13 (25 de septiembre de 1944).

Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama (Madrid, 1957).

Concha Zardoya, *Poesía española contemporánea*, Guadarrama (Madrid, 1961).

Ídem, *Miguel Hernández. Vida y obra*, Hispanic Institute in the United States (New York, 1955).

Rafael de Balbín Lucas, *Poesía castellana contemporánea*, Rialp, Col. "O crece o muere" (Madrid, 1965).

Carlos Bousoño, *Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea*, en "Papeles de Son Armadans", CI (agosto de 1964).

Charles David Lee, *Spanish poetry since 1939*, The Catholic University of America Press (Washington, 1962).

Revista "Ínsula", número consagrado a la generación literaria del 36 (julio-agosto de 1965).

José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, "Ínsula" (Madrid, 1965).

A. Sánchez Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Gredos (Madrid, 1962).

EL TEATRO ESPAÑOL DESDE 1936 HASTA 1966

por

ENRIQUE SORDO

Antecedentes

La guerra española del 36, además de todas las conmociones que van anejas a cualquier sacudimiento bélico, supuso también una serie de circunstancias poco propicias para el inmediato resurgimiento de la literatura en general, y menos aún para el teatro en particular, siendo éste, como es, un directo reflejo de las necesidades estéticas del gran público. La atmósfera teatral existente en los primeros años de la posguerra era pobre y anodina, una prolongación deshuesada de la que se había respirado en los tres lustros que precedieron a la contienda civil. Y esos tres lustros, los que abarcan desde 1920 hasta 1936, no fueron precisamente favorables a las reformas de la literatura escénica. Es cierto que hubo diversos conatos de renovación estética, algunas tentativas de incorporación a las técnicas y estilos de la Europa de la misma época; pero todos ellos se ahogaron en un complejo de causas y concausas que no nos corresponde analizar aquí. El pueblo se había distanciado claramente de las salas de representación, mientras que la clase media o la burguesía —núcleo esencial del moderno espectador español de teatro— se limitaba a gustar del teatro de Benavente, o similares, y de las comedias de pura evasión, de vaga resonancia poética. El teatro en verso, navegante por un neoromanticismo que se mezclaba con un curioso y patriotero afán de producir obras "al modo de los clásicos", se sujetaba a unas premisas técnicas y a unos conceptos radicalmente extemporáneos. En cuanto al teatro de humor, se limitaba a una producción —copiosísima, eso sí— de farsas del género llamado "astracanesco", basadas en una comicidad ramplona y de muy cortos vuelos, contenida en piezas menores, aunque de "carpintería" hábil.

Dentro de ese menguado panorama de preguerra, sólo tres o cuatro autores intentaron orear el estancado ambiente: Federico García Lorca, con su frondosa retórica lírica y su denso dramatismo; Alejandro Casona, dignificador, a fuerza de sensibilidad, de las fórmulas *evasivas*, de ensueño y poesía humanizada; Enrique Jardiel Poncela, inventor de un humor distinto, descoyuntado, absolutamente incomprendido entonces, y Miguel Mihura, que escribiera por aquellos años, y en medio de la más rotunda indiferencia, una obra decisiva, *Tres*

sombreros de copa, en la que los caminos de la poesía y del humor se interferían íntimamente. Esta última obra no habría de llegar a los públicos mayoritarios hasta mucho más tarde, años después de acabada la guerra. En lo referente a las de los demás —si excluimos algún éxito de circunstancias, como el de *Nuestra Natacha,* de Casona—, tampoco obtuvieron el consenso público y se perdieron en el maremágnum de insulsez y vulgaridad de que estaban rodeadas. Después de la contienda, estos autores, alejados de nuestros escenarios por razones extraliterarias, tampoco lograron el aplauso general; y cuando lo pudieron recibir, casi treinta años después —recuérdense los estrenos de Lorca y Casona a partir de 1960—, su fórmula expresiva, su temática y su técnica ya no correspondían al momento, por lo cual se han quedado en lejanos, casi patéticos, recuerdos.

Las razones determinantes de esta situación del teatro español que precedió a la guerra civil, así como del que hizo su aparición en los años subsiguientes a ella, son de orden muy complejo. Aparte ciertas circunstancias coercitivas que han contribuido a dificultar el desenvolvimiento lógico de obras y tendencias; aparte también las mismas exigencias del gusto del público, poco preparado para innovaciones y menos aún para abordar problemas crudos y actuales; aparte esas causas, hay que mencionar, asimismo, la descohesión producida, primero, por los enfrentamientos políticos y, después, por la guerra, que dividieron la literatura en dos campos diferentes y antagónicos, con el consiguiente daño para la misma. También hay que tener en cuenta, y no precisamente en un plano secundario, la atmósfera de inestabilidad, agravada por el estallido de la segunda guerra mundial, cuyos efectos padecemos aún, y que creó una tensión capaz de hacer derivar los gustos públicos hacia la evasión y lo intrascendente. Esa atmósfera, saturada de desazones materiales, es el fruto irremediable de una época transicional, no aclarada ni resuelta.

Pero si esas razones históricas evidentes son, sin duda alguna, origen de muchas de las consecuencias padecidas por el teatro español contemporáneo, hay otras más concretas y precisas, más humanas e inmediatas, que no deben ser olvidadas. El burgués español, principal representante del público teatral, tenía bien arraigadas unas preferencias que databan, virtualmente, de la primera guerra mundial, y que ya habían sido heredadas por dos o tres generaciones: entre ellas, el gusto recalcitrante por un teatro de tipo benaventino, con apariencia de agudeza, en general bien hecho en su arquitectura exterior, pero nunca hondo, ni mucho menos trascendente. "Si el panorama del mundo —ha escrito Valbuena Prat— se caracteriza por una angustia en que se mezclan el temor, la nostalgia y la indecisión; si todo son pruebas y defensas de una inmensa guerra fría; si, por otro lado, estremece una inmensa farsa de insinceridad, un miedo a abordar los grandes problemas de la vida y del destino histórico, y un solo camino que se ve claro brota de lo más fósil y viejo del pasado siglo —el signo materialista y positivo—, el drama que recoja, en la forma debida, todo lo que de vago, doloroso, anhelante y cómico encierran estas notas será lo más a que, por el momento, se pueda aspirar. En la escena de España hemos podido comprobar cómo el signo del teatro decaía notablemente. Al fuerte Echegaray, grande en sus efectismos y aun en sus caídas, sustituía el débil Benavente, que, a pesar de sus cuatro o cinco grandes creaciones, es el responsable del teatro más superficial y anodino que puede escribir un gran talento que dice las cosas a medias y alterna el sí con el no. Es más responsable Benavente de lo que pudiera creerse, ya que vivió en una época grande en que el teatro universal tenía problemas claros y figuras destacadas. Baste comparar su obra con la de un Shaw, un Pirandello y hasta un Lenormand. Benavente crea un 'patrón de comedia', un teatro de 'repetidor',

que, aunque a veces quiera asustar, como en *La Infanzona*, se le ve pronto esa insuficiencia para el gran teatro, esa falta de grandeza aun tocando lo grande, y, sobre todo, una posición 'a dos velas', que gusta a una anodina clase media y esteriliza todo camino seguro."

Esta adocenadora influencia benaventina, sumada a la de otros autores de menor cuantía y de peores efectos para los desorientados gustos del público —el mal llamado teatro "poético", la comicidad chata y sin dirección, etc.—, llegó hasta los umbrales de la guerra del 36 y, una vez cerrado el trágico paréntesis abierto por la misma, continuó ejerciendo su influjo en los primeros años de la recobrada paz. Muchos de los autores que habían comenzado antes su carrera dramática, la prosiguieron en los años de la posguerra; y otros, los menos, comenzaron entonces a producir lo más granado de su talento. Una simple enumeración de las obras estrenadas durante 1939 y 1940 puede dar cumplida idea del panorama teatral de aquel momento, que, en este aspecto, sólo parecía una reanudación de cosas ya muertas. He aquí la significativa efemérides. En 1939 se presentaron en los teatros españoles las obras siguientes: *La Santa Virreina*, de José María Pemán; *La vida inmóvil*, de Joaquín Calvo Sotelo; *Se alquila un novio*, de Suárez de Deza; *Así en la tierra como en el cielo*, de Lope F. Martínez de Rivera; *Un marido de ida y vuelta*, de Enrique Jardiel Poncela; *La Santa Hermandad*, de Eduardo Marquina; *La morocha*, de Navarro; *La voz de Cordero*, de L. García Sicilia; *Viento de proa*, de Méndez Herrera y Casas Bricio; *Nada menos que una mujer*, de J. Pérez Madrigal; *El delirio*, de Quintero, y *Mis chavales*, de L. de Vargas. En 1940 se estrenó lo siguiente: *Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela; *Garcilaso de la Vega*, de Mariano Tomás; *Un marqués nada menos*, de Paso; *Espuma del mar*, de Juan Ignacio Luca de Tena; *La respetable primavera*, de Román Escohotado; *Y el ángel se hizo mujer...*, de Manuel de Góngora; *Fabiola*, de Tomás Borrás; *Un duro en el bolsillo*, de Ramos Martín; *Mosquita en palacio*, de Ramón Torrado; *En poder de Barba Azul*, de Concha Linares Becerra; *Lo increíble* y *Aves y pájaros*, de Jacinto Benavente; *Las ranas*, de los hermanos Cueva; *La florista de la reina*, de Fernández Ardavín; *El hombre que volvió de la guerra*, de Antonio y Manuel Machado; *Cocktail Bar*, de Romero Marchent, etc.

Como puede verse, apenas algún nombre nuevo. Y, desde luego, pocas cosas que hayan quedado, ni siquiera con carácter efímero. Todo superficial, desvaído, gris, impersonal. Acaso lo más importante de esos dos años sea lo estrenado por Jardiel Poncela, que tampoco en esta ocasión encontró un éxito definitivo, a pesar de que el humor por él cultivado había sido ya popularizado por un semanario aparecido durante la guerra, *La Ametralladora*, en seguida convertido en *La Codorniz*.

A partir de 1941 comienza a consolidarse el panorama del teatro español. Realmente, surgen pocos autores de altura, pero se afirman algunas figuras que ya se habían manifestado antes de 1936 y que producen ahora lo más duradero de su obra. Al mismo tiempo aparecen algunos otros nombres, inéditos hasta el momento, varios de los cuales pueden representar lo mejor del período comprendido entre 1939 y 1962. Unos y otros constituyen una nómina no muy crecida, vigente aún en su mayoría, a la que últimamente se han podido sumar algunos escritores jóvenes, cuya producción todavía no está lo suficientemente cuajada. De los primeros, pues, consideraremos a Enrique Jardiel Poncela, a José María Pemán, a Juan Ignacio Luca de Tena, a Edgar Neville, a José López Rubio, a Joaquín Calvo Sotelo, a Víctor Ruiz Iriarte, a Alfonso Paso, a Alfonso Sastre, a Antonio Buero Vallejo y a Miguel Mihura. Entre los segundos, citaremos lo hasta ahora logrado por Carlos Muñiz, Lauro Olmo,

José María Rodríguez Méndez y Antonio Gala, a título de ejemplo de las tendencias y pretensiones de las promociones últimas.

El humor descoyuntado

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) es el único representante de un humorismo puro, lleno de dejos personales, un poco amargo casi siempre, y cuyas más acusadas características son el descoyuntamiento de las situaciones y del diálogo, y una gracia abiertamente deshumanizada. En cierto modo, puede ser considerado como un antecedente de las nuevas tendencias de la comicidad dramática (Ionesco, Adamov), aunque no llegue a poseer el patetismo de éstas. Aparecidas sus primeras obras en una época de claro predominio intelectual en otros campos de la literatura —la poesía, el ensayo—, la época de la llamada "generación del 27", Jardiel es el único que conduce esa tónica estrictamente literaria al teatro de humor, no obstante lo cual resulta incomprendido incluso por parte de los mismos intelectuales de su momento. Tras la comicidad de sus obras de teatro se oculta una latente poesía; pero todos sus esfuerzos, teñidos de escepticismo, parecen orientarse a apartar la mirada de los problemas inmediatos del hombre y a emplearse a fondo en la consecución del disparate hilarante y de la sorna grotesca. Más que sátiras, realiza verdaderas caricaturas, violentas deformaciones de la lógica real. Los resortes que maneja para provocar la risa o la sonrisa son desusados aún hoy, y produjeron en el público contemporáneo una reacción irritada y cerril, todavía no totalmente superada.

Del mismo modo que Muñoz Seca inventó el "astracán", o que Valle Inclán descubrió la fórmula del "esperpento", Jardiel creó un teatro radicalmente distinto del usual, equidistante entre el "guignol" y la deformación poética. Su temática se impregna de lo imprevisto y de lo imposible, y algunas veces llega hasta los últimos extremos de éstos. La imaginación de Jardiel era desbordante, y a un exceso de la misma pueden atribuirse los fallos o defectos que a menudo empañaron sus obras. El abuso de la situación inesperada, absurda, que en un principio puede causar una sorpresa propicia a la hilaridad, así como el uso excesivo de los diálogos desarticulados y de las múltiples derivaciones de la trama, producen con frecuencia la fatiga del espectador. Se ha dicho que "Jardiel acumulaba dificultades, cada vez más insolubles, en el curso de la trama de sus obras, para desenlazarlas, volverlas a enredar y hallar al fin un definitivo desenlace de ellas". Pero a veces ese desenlace definitivo no aparecía, o aparecía empujado por una lógica inaceptable, incluso considerando esa lógica como ficticia o como bufa. También se ha escrito que, "en sus primeros actos, Jardiel plantea una serie de situaciones de difícil solución, porque es difícil dársela a lo absolutamente absurdo". "Es muy general la opinión de que Jardiel construye unos primeros actos perfectos, en su género, con los que después no sabe qué hacer." (Torrente Ballester.)

Todo lo que había de intencionalidad satírica en el teatro de Jardiel se manifestaba por medio del procedimiento de volver al revés el sentido realista y pragmático de la existencia. La ironía, el sarcasmo y el uso intencionado de lugares comunes, colocados en un diálogo cuyo contexto no correspondía al sentido de los mismos, eran recursos muy frecuentes en él. En su primera obra dramática —antes había cultivado la novela—, *Angelina o el honor de un brigadier,* hace una parodia del teatro postromántico, echegareyesco, usando un verso descaradamente ripioso, tal como había hecho Muñoz Seca en *La venganza de don Mendo.* En esta obra, en que se fustigan muchos valores, incluso los más nobles, y en que el concepto de "lo cursi" es puesto cons-

tantemente en la picota, todavía no ha alcanzado ni mucho menos el grado de originalidad que conseguiría en otras producciones posteriores.

Entre éstas, tal vez las más representativas del peculiar estilo del autor sean *Los ladrones somos gente honrada, Usted tiene ojos de mujer fatal, Los habitantes de la casa deshabitada, Blanca por fuera y rosa por dentro, Es peligroso asomarse al exterior* y, sobre todo, *Eloísa está debajo de un almendro,* de claros antecedentes pirandellianos, y en la cual la locura se mezcla con la intriga y la ironía con los juegos verbales. En *Eloísa,* lo que pudiera haber sido un espeluznante melodrama se convierte en un pasatismpo lúdico, construido a base de personajes extravagantes y de situaciones desmesuradas. No obstante, los protagonistas, de visible conducta anormal, no dejan de tener cierta personalidad psicológica y unas reminiscencias innegablemente poéticas. Es lástima que los tipos humanos que protagonizan esas obras, y que el autor nos ha presentado como puros caprichos humorísticos, quieran humanizarse demasiado al final y nos resulten por ello más falsos que al principio.

Además de las obras citadas, *Un marido de ida y vuelta* y *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* forman parte, asimismo, de lo mejor de la producción de este autor. Ambas han sido calificadas por un crítico contemporáneo como productos típicos de "la frontera del mundo irreal y fantasmagórico donde arde la lumbre del ensueño".

En las últimas obras, los aciertos de Jardiel disminuyeron, por fatiga del autor sin duda, a pesar de lo cual, la fama del mejor comediógrafo de su tiempo, del más claramente diferenciado, no ha podido empañarse.

La herencia de Benavente

Juan Ignacio Luca de Tena (1897) estrenó el año antes de la guerra su comedia *¿Quién soy yo?*, en donde planteaba un tema entonces muy en boga: el de la personalidad de cada hombre. Esta obra parecía abrir un ambicioso camino para su autor; pero, más tarde, éste renunció a tan altas empresas y dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a tareas teatrales de tono menor. Su estilo y sus procedimientos se fundamentan, en cierto modo, sobre las premisas de la escuela benaventina, aunque con una mayor simplicidad expresiva.

Poseedor de una indudable pericia en la construcción de la obra dramática, sus comedias, escritas sin grandes pretensiones, suelen estar admirablemente hilvanadas y distribuidas, dentro de una gran economía de medios. Los personajes no dejan de ser humanos, y algunos de los temas por él tratados están tocados de una ligera influencia del maestro del siglo: Pirandello. Entre sus obras principales, además de la citada, pueden nombrarse las siguientes: *De lo pintado a lo vivo,* un juego entre la ficción y la realidad según la consabida fórmula del teatro dentro del teatro; *¡Yo soy Brandel!*; *La escala rota,* otra intentona escénica en torno al mito de Pigmalión; *Dos cigarrillos en la noche,* vodevilesca y muy simple; *El vampiro de la calle de Claudio Coello,* escrita en colaboración con Luis Escobar, decididamente grotesca, con tipos humanos y situaciones bastante acertadas, mediante los cuales se intenta satirizar algunos estilos y costumbres de la vida de nuestro tiempo; *Dos mujeres a las nueve, Un crimen vulgar, Don José, Pepe y Pepito* y el retablo histórico y neorromántico titulado *¿Dónde vas, Alfonso XII?*

José María Pemán (1898) es, probablemente, el escritor español más aclamado y estimado por la clase media del país. Cultivador de todos los géneros, poeta sencillo y fácil, poseedor de una bien diluida cultura humanística, ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos literarios a la exposición, más o menos brillante, de un determinado ideario político y religioso, lo cual ha restado

fuerza y espontaneidad a gran parte de su producción. Antes de la guerra del 36 obtuvo ya uno de sus más resonantes éxitos con el estreno de *El divino impaciente*, un éxito más determinado por la intencionalidad dialéctica que la obra poseía, y por su postura valiente en medio de un mundo diametralmente opuesto a lo que en ella iba contenido, que cifrado en los valores estéticos y dramáticos de la misma. Escrita en verso, fue seguida de otros muchos dramas encuadrados dentro del teatro llamado poético, que ya habían cultivado otros autores, como Ardavín, Marquina, Borrás, etc. En esta línea se escribieron *Cisneros, Cuando las cortes de Cádiz, La santa virreina, Metternich*, etcétera, todos ellos con pretensiones de ejemplaridad política y, por lo tanto, no demasiado pródigos en verdadera sustancia literaria. Versos rotundos y sonoros, fáciles y simples; situaciones enfáticas, grandilocuentes salidas y sentencias *ad usum* de las gentes convencidas de antemano.

Algún tiempo después, el teatro de Pemán muda de rumbo y se va orientando, paralela o sucesivamente, en tres direcciones: la adaptación de tragedias griegas clásicas y de dramas de Shakespeare, a los que despojaba de lo más enjundioso de los mismos, de su grandeza y su vigencia eterna, para convertirlos en comedias vistosas, aptas para la comprensión de las gentes menos enteradas (*Antígona, Electra, Edipo, Hamlet*, etc.); la creación de comedias realistas, con algunas tesis audaces, llenas de ironía y de bien disfrazada causticidad satírica, la mayoría de ellas coronadas por una moraleja perfectamente visible, para desembocar en la cual no ha vacilado en hacer uso de toda suerte de determinismos más o menos válidos (*La loba, Callados como muertos, La casa, En tierra de nadie*, etc.); y, finalmente, una dedicación, para muchos sorprendente, perfectamente liberal, en la que abandona los temas de exaltación patriótica o de difusión religiosa para enfrentarse con asuntos ligeros, desbordantes de gracia popular y culta, muy a lo "gaditano ilustrado". En esta última actitud pemaniana, sin duda la que mejores frutos ha producido en su teatro, ha de incluirse especialmente *Los tres etcéteras de don Simón*, coqueteo con la farsa picante o con el vodevil a la española, en el que no faltan las consabidas situaciones de alcoba y un diálogo atrevido que hace desesperar a los habituales espectadores del Pemán anterior a este viraje.

De toda la trayectoria de Pemán, en lo que al teatro se refiere, lo que ha de quedar como más acabado y espontáneo, a pesar de su trasfondo libresco, son las comedias de caracteres y costumbres, informadas de tesis no demasiado profundas, pero sí eficaces, y las comedias de figurón o de pura farsa, como la de *Los tres etcéteras*. Son las más desprovistas de ajada retórica, las menos enfáticas y presuntuosas. En ellas se ponen de manifiesto las cualidades más notables y elogiables de este autor: su habilidad para lograr diálogos frescos, movidos y jugosos; su casi permanente ironía, siempre desprovista de sarcasmo, y su capacidad para hilvanar situaciones y sucesos escénicos dentro de una bien trabada carpintería.

EDGAR NEVILLE (1899), por su parte, es un humorista de tono menor, tocado de algunos dejos de ternura sencilla y levemente poética. Su "britanismo" en los procedimientos de buscar la sonrisa, o la franca carcajada en ocasiones, está templado por un sentimentalismo muy castizo y una comicidad radicalmente española, de salidas de tono y desplantes de puro cuño madrileño. De ahí que el humor intelectual que da origen a sus obras principales nunca se congele en la frialdad inherente a otros del mismo tipo.

En sus principales comedias —*El baile, Veinte añitos* y *Adelita*— no debemos buscar tramas complicadas ni sucesos extraordinarios. Por el contrario, su argumento es sencillo, llano, extraído dircetamente de la cotidiana vida vulgar. De algunas de ellas puede afirmarse incluso que están cortadas con

muy escaso paño. Y, no obstante, todas poseen un innegable encanto poético, una finura cómica muy poco frecuente en nuestra escena contemporánea y un sentimentalismo depurado que no se confunde nunca con la sensiblería. Puede calificarse el teatro de Neville —igual que pueden serlo tantos otros teatros— como un fruto del evasionismo que pareció iniciar Evreinoff ya hace bastantes años. Pero se trata de un evasionismo lírico y amablemente humanizado, en el que la ironía nunca se endurece hasta la sátira, sino que se queda en un suave escorzo de benévolo reproche.

Lo mejor de Neville es su diálogo, desenvuelto, lleno de una naturalidad sorprendente y muy civilizado. De tono menor, desde luego; pero de un tono menor nunca exento de humanidad y de ternura. En el campo que media entre la lágrima insinuada y la sonrisa, también insinuada, puede ser situado casi todo el teatro de Edgar Neville, en el cual los personajes femeninos son, acaso, lo más logrado.

Mucho más ambicioso es el teatro escrito por Joaquín Calvo Sotelo (1905), que ha intentado todas las técnicas y todas las vertientes de la escena cómica y dramática. Pero, si nos atenemos al viejo y siempre eficaz procedimiento de enjuiciar sus obras según la relación *intención-logro,* la mayor parte de las mismas pueden considerarse como frustradas. No han faltado buenos propósitos a Calvo Sotelo: ha tratado de fustigar la corrupción de las clases dirigentes, ha planteado problemas políticos, religiosos y sociales, y ha satirizado costumbres y vicios de la sociedad española. Pero todo ello con una tónica de escaso vuelo, sin apenas calidad literaria y sometida a unos tipos humanos harto convencionales. En cierto modo, gran parte de su producción teatral podría equipararse, *mutatis mutandi,* y más en intenciones que en procedimientos, a la benaventina: igual superficialidad en el enfoque de los problemas trascendentes e idéntico determinismo en su resolución.

Si examinamos en conjunto su obra, no tardaremos en advertir la falta de norte de sus propósitos, que oscilan, según los casos, en una u otra dirección. Vacilaciones abundantes, movimientos pendulares entre el sentimentalismo dramático y la "chistología" más elemental, intentos malogrados de llegar a fondos más densos y sustanciales... He aquí todo. En su comedia más popular, por ejemplo, *La muralla* —el éxito más verdaderamente arrollador de los últimos tiempos—, Calvo Sotelo trata de poner en escena nada menos que todo un conflicto de conciencia; pero los resortes casuísticos le fallan al final, después de haber abordado el tema con bastante seriedad y vigor. La resolución es tan convencional, que ha atravesado por tres o cuatro variantes, todas ellas puestas en escena. La ética, pues, que el autor quería hacer valer no era tan segura como hubiera debido serlo.

En los distintos tipos de teatro ensayados por Calvo Sotelo no pueden dejar de hallarse algunos valores decididamente positivos: su hábil manejo del diálogo, conseguido a base de una simplicidad coloquial admirable; su limpieza constructiva, su ironía socarrona, muy hispánica, etc. Algunos de sus personajes tienen la suficiente humanidad —una humanidad sin complicaciones, se entiende— para llegar al público. Así acontece, por ejemplo, en la que a nosotros nos parece su mejor comedia, *La visita que no tocó el timbre,* y en algunas otras: *Plaza de Oriente,* retablo histórico y familiar con cierta técnica norteamericana; *La muchachita de Valladolid; Criminal de guerra,* producto circunstancial, intento de incorporación a corrientes teatrales europeas del momento; *Milagro en la Plaza del Progreso,* llena de acertadas y divertidas situaciones, etc.

La comedia de evasión

Menos castizo, en posesión de una cultura más europea, de la que extrae lo mejor de sus procedimientos y de su estilo, es el teatro de José López Rubio (1903). Son perfectamente localizables en este autor las influencias de la literatura británica, que dan aticismo, agudeza y un peculiar ingenio a su diálogo escénico. Cultiva, como la mayoría de los escritores teatrales de estas dos décadas, el género de evasión, "felicitario", de soluciones espiritualistas, no siempre convincentes, para toda la problemática que pone en juego. Por otro lado, su capacidad para la arquitecturación de las comedias está bien probada. En la mejor de ellas, *Celos del aire*, la construcción es acabadísima; el equilibrio dialéctico, perfecto, y el diseño de los personajes menos delezнable y deshumanizado que en otras ocasiones.

Las mejores obras de López Rubio —*Alberto, Las manos son inocentes, La venda en los ojos, La otra orilla*, etc.— pueden ser consideradas como productos de un cruce de influencias del teatro francés, de cadencias líricas y sentimentales, y del teatro británico —Oscar Wilde, Noel Coward—, de donde toma un buido humorismo de corte estrictamente intelectual. Es, en fin, un teatro civilizado, correcto y limpio de excrecencias casticistas; pero escasamente comprendido del público medio.

Asimismo, puede ser incluido dentro de los tan copiosos cauces del evasionismo espiritualista el teatro producido por Víctor Ruiz Iriarte (1912), que parece atenerse de modo especial a los aspectos cómodos y amables de la existencia. Tanto su calmosa inclinación poética como su sátira placentera parten de los supuestos que proporciona una visión "felicitaria" y "escapista" de la vida moderna, aunque en algunos momentos se intente ironizar, sedosamente, sobre ella. También este autor soslaya, de forma explícita, la problemática de su tiempo y de su circunstancia.

En las primeras obras de Víctor Ruiz Iriarte se advierte incuestionablemente el influjo del estilo y los medios expresivos de Alejandro Casona. Así acontece en *El puente de los suicidas* —nueva versión de *Prohibido suicidarse en primavera*— y en *Yo soy el sueño*, por ejemplo. Algo más tarde, Ruiz Iriarte deja de lado estos claros antecedentes, en los que se mezclaba una difusa lírica con un sofrenado patetismo escéptico, para adentrarse por sendas más trilladas, fáciles y seguras. Cultiva desde entonces un teatro cómico asequible y leve, que tiene una tibia humanidad oculta en sus entresijos, pero que está cuajado de innecesarias concesiones al gran público.

Sus mejores comedias dentro de esta línea —*Juego de niños, La soltera rebelde, La guerra empezó en Cuba, La vida privada de mamá, El pobrecito embustero* y tantas otras— están dialogadas con fina gracia, a ratos aderezada con trazos gruesos destinados a la galería, y los personajes que en ellas se mueven suelen estar bastante próximos a la realidad cotidiana, es decir, próximos solamente en aquellas facetas, un tanto epidérmicas, que de ellos nos muestra el autor. No poseen, en cambio, nervio, densidad y gravidez, y todos los afanes de que son víctimas se resuelven la mayor parte de las veces en quiebros ligeramente grotescos o en amenas frivolidades.

También ha sido acusado Ruiz Iriarte de no saber concluir sus comedias, después de haber trazado excelentemente los primeros actos y de haber resuelto con holgura los segundos. Las argucias puestas en juego para promover el ensamblaje de las situaciones quedan, sin duda, cortas, y no tienen suficiente vida para llegar hasta el último telón.

En toda la obra de este autor resulta más ostensible el ingenio vivaz y jocundo que la verdadera ambición dramática. Y ese ingenio, innegable, pa-

rece abocado a mostrarnos que el irrealismo, la fantasía o el ensueño, más o menos poético, son más viables y factibles que el enfrentamiento con la áspera realidad de cada día. Cierto que algunas veces un disfrazado regusto de melancolía confiere mayor dignidad y alcance al jugueteo ingenioso de las comedias de Víctor Ruiz Iriarte; pero no es menos cierto que el propio autor se empeña en disimular esos resabios pesimistas. Él mismo ha expresado esa fórmula de veladuras y encantamientos irreales cuando ha dicho que "el teatro es magia, hechicería", o cuando nos asegura que lo que hay que hacer es "buscarle a la verdad de todos los días una vuelta risueña o angustiada". La trivialidad del primer aserto queda en parte compensada con la indudable nota grave del segundo. Algo semejante acaece en sus comedias, al menos en las mejores de ellas. A pesar de lo cual, el teatro de Víctor Ruiz Iriarte es un teatro de desenfadado optimismo, siempre un poco trabado con las peligrosas ligaduras de lo convencional.

El teatro "comprometido"

De muy distintas tensión y pretensiones es la obra de ALFONSO SASTRE, aún no muy en sazón, un tanto vacilante, pero perfectamente definida ya en su intención trascendente y en la búsqueda de una temática importante. Desde muy joven (ha nacido en 1926), Alfonso Sastre es el primer autor español de posguerra que se empeña decididamente en la persecución de un teatro "comprometido", diametralmente opuesto a las posturas evasionistas o de corte espiritualista que constituyen la dominante en los teatros nacionales. La obra con que se nos revela es una comedia dramática breve, *Escuadra hacia la muerte,* en la que se enfrentan un grupo de psicologías masculinas colocadas en una situación extrema: un "bunker" en la guerra contra Rusia. A través de sus diálogos, secos y precisos, y de su hábil desarrollo, se manifiestan unas teorías del autor que más tarde han madurado: tendencia pacifista, preocupación social, etc. Pero si el contenido de esta obra resulta claramente incipiente, no acontece así con el continente, con la factura exterior de la misma, que ha sido, después de varios años de producción, la más acabada comedia de Alfonso Sastre.

En la mayoría de las obras siguientes —*El pan de todos, La sangre de Dios, La mordaza, El cuervo, Ana Kleiber, La cornada, La red* y otras no estrenadas, pero difundidas en lecturas y publicaciones fragmentarias—, Sastre busca ahincadamente los temas importantes, teñidos siempre de una especie de pesimismo apriorístico, tras los cuales se adivina, a veces claramente, el deseo de tocar los resortes y los tonos de la tragedia. Gran teorizador de la filosofía del teatro, esta vocación y esta voluntad especulativas gravitan demasiado sobre sus dramas, a los que falta la flexibilidad y el calor necesarios para llegar hasta el corazón y el entendimiento del público. Por otra parte, el teatro de Sastre también está lastrado por un complejo de premisas ideológicas, donde la sociología y la política obstaculizan en gran modo el verdadero vuelo estético. Sus temas, sus personajes y su juego de situaciones se nos aparecen más como vehículos para transportar ideas y pregonar actitudes del autor que como agonistas y sucesos facticios propiamente dichos. Por eso, lo libresco vence, en el teatro de Sastre, a lo directamente humano. En muchas de sus producciones es fácilmente advertible una influencia, más o menos marcada, de autores u obras afines con su ideario y con sus propósitos: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, etc., y, en algún caso, el mismo Eugenio O'Neill (la semejanza entre *La mordaza* y *El deseo bajo los olmos* es patente).

Puede resultar sorprendente que este teatro, escrito con una intención bien perfilada, y con la pretensión de llegar hasta el pueblo, hasta los públicos mayoritarios, haya quedado siempre entre los espectadores rigurosamente minoritarios. Pero ello es debido sin duda, entre otras cosas, a que su problemática está tomada de la literatura extranjera y resulta ajena a la psicología del español. Por otra parte, hay otros fallos de bulto en las comedias de Alfonso Sastre, muchos de los cuales han sido diáfanamente señalados por Torrente Ballester. Veamos algunos de ellos:

a) los temas y los personajes de Sastre van de lo abstracto a lo concreto, pero sin llegar a alcanzar por completo esa concreción;

b) un prurito de esquematización, de reducción a lo esencial, impide al autor dotar a esos temas y personajes de una *realidad suficiente;*

c) buena parte de la materia teatral por él manejada es de procedencia directa o indirectamente libresca, está tomada de otros libros y no de la vida real;

d) la palabra empleada por Sastre, aunque valiosa y cargada de significación, carece, no obstante, de la carga cordial necesaria para que dicha palabra llegue a alojarse en el corazón del espectador y a conmoverlo.

A estos defectos de factura, y hasta de fondo, podríamos añadir la carencia de poesía, de tensión poética, así como de calor dramático. Como también dice Torrente Ballester, "ante *La cornada*, por ejemplo, el espectador se ve llevado gradualmente al *entendimiento* de un problema y de una situación que, una vez entendidos, pueden interesarle, pero que no le arrebatan. A Sastre, que cree en la realidad de las ideas, le falta esa mínima dosis de nominalismo que orienta la intuición del artista hacia la aprehensión de lo individual y concreto. Y falta a sus palabras, literaria y conceptualmente irreprochables, teatralidad".

Se trata, en fin, de un teatro muy pensado y hecho para pensar, y en el que, en cierta manera, parecen ponerse en marcha algunas de las condiciones que Bertold Brecht pedía para el arte escénico, especialmente la de la *distanciación* entre el espectador y lo que acontece en la escena. Por contra, todo el juego de sentimientos humanos, todos los valores que proporcionan, por ejemplo, la ternura y la ironía, quedan fuera de la obra de Sastre, tal vez por incapacidad del autor para lograrlos, o acaso sacrificados por él en aras de la esencia de la tragedia. Sólo que la tragedia posee una grandeza a la que no suele acceder el teatro de Alfonso Sastre, probablemente demasiado preocupado por subordinar lo dramático a las ideas, y demasiado desprovisto de la belleza sin medida de lo trágico; belleza radicalmente necesaria para que la grandeza resalte, y sin la cual esa grandeza queda reducida a puro esqueleto, a estricto esquema. Es decir, queda despojada del verdadero alcance trágico: la "catarsis".

Con preocupaciones mucho más simples, con registros más elementales en su ambición estética, ALFONSO PASO es el autor más fecundo, más pródigo, diríase que más despilfarrador, del teatro español de nuestros días. Su copiosa producción ha permitido que alguien le calificase, con exageración notoria, de Lope de Vega del momento, cuando lo que ocurre es que la fertilidad de Paso estorba de una manera evidente a su calidad, es decir, a la calidad de todas y cada una de sus obras.

Tras unos primerizos intentos de teatro intelectual y literario, en los que su genio no pareció prosperar por la causa que fuere, Alfonso Paso se lanzó al teatro de mayorías con gran oficio, con ingenio innegable y, sobre todo, con gran conocimiento de la psicología de la clase media nacional. Puede afirmarse que el teatro de Paso es un producto fabricado por —y para— la bur-

guesía española, sujeto a las limitaciones que ésta exige y repleto de los trucos satíricos y de las tramas que a ella le son gratos.

La materia dramática utilizada por este autor está extraída de la pequeña realidad cotidiana, de la faceta menos trascendente de esa realidad. Unas veces es tratada con aparente dureza crítica, como ocurre en *Juicio contra un sinvergüenza,* y en otras, incurriendo en el cuadro fundamental de cánones de la literatura teatral de corte evasionista o "felicitario": el uso pseudopoético de ese recurso que nos presenta —aunque sólo sea a medias— la dureza de una realidad vencida por la irreal pureza del ensueño. Este último tratamiento es el que ha producido obras como *Mónica, El canto de la cigarra, 48 horas de felicidad, El cielo dentro de casa,* etc. Todas ellas comedias de habilidosa arquitectura y de verbo fácil y suelto, pero siempre carentes de auténtica densidad dramática o cómica.

También ha cultivado Alfonso Paso otra línea de más altos propósitos, mucho más ambiciosa, pero menos lograda en su estructura externa: es la constituida por las comedias en que aborda interpretaciones de personajes históricos *(Catalina no es formal)* para extraer consecuencias aplicables a la realidad presente e inmediata. En estas obras, y en algunas de las otras series por él escritas, Alfonso Paso evidencia el influjo, asimilado parcialmente, de autores foráneos tales como Jean Anouilh y Priestley.

Del abundante conjunto de la obra de Paso, lo más acabado e intenso de la misma son algunas comedias en que renueva la vieja tradición española del sainete tragicómico. En comedias como *Los pobrecitos* y *La boda de la chica,* tramadas sobre motivos de una sólida realidad cotidiana —el amor, la miseria sorda, la piedad, la ternura resuelta en humor, etc.—, se nos muestra Alfonso Paso como un gran autor de tragicomedias muy castizas. Están escritas con un diálogo agilísimo, verista, desbordante de agudas réplicas, a veces salpimentadas con ciertas salidas de tono no siempre de buen gusto, pero, sin duda, necesarias para llegar a ciertos sectores del público. Sus personajes son cálidas concreciones, algo esquemáticas, de humanidad, que, como ha dicho Alfredo Marqueríe, "nos hacen reír con sus situaciones y sus réplicas, pero también nos conmueven con su contenido dramatismo lleno de poesía y ternura en la recámara, un dramatismo que alienta en sus vidas oscuras y humildes, en ese ambiente ligeramente folletinesco que les rodea, pero que tiene que ser así, porque tal es la traza y la estructura íntima de esta producción escénica. La risa a dos pasos de la lágrima y la carcajada como contrapunto de la emoción... No es fácil, aunque lo parezca, esta fórmula del sainete tragicómico que Arniches supo llevar a su más alta cima de popular creación".

Si en la vena tragicómica o sainetera puede cifrarse lo mejor que ha producido el ingenio de Alfonso Paso, las peores muestras del mismo están contenidas en algunas obritas, escasamente originales, que podrían encasillarse dentro de los límites de lo que, en los años de la preguerra, se denominaba "juguete cómico". Del mismo modo dejan mucho que desear las comedias de corte más o menos policíaco, cargadas de una comicidad "negra", no siempre agradable, y en las cuales —igual que en las anteriormente citadas— lo más sabroso suelen ser algunas frases contorsionadas, con un humor emparentado de cerca con el de Jardiel Poncela.

El drama y la tragedia en Buero Vallejo

Muy diferentes son los cauces por los que discurre la producción teatral de ANTONIO BUERO VALLEJO (1916), sin duda el más importante y lleno de interés de los dramaturgos españoles de posguerra, y acaso el que quedará

en el porvenir como representativo de esta época. Posee Buero una honradez profesional desusada, que hace que sus obras, largo tiempo meditadas y maduradas, no se prodiguen en los escenarios del país. Por otra parte, los medios expresivos de que hace uso, así como sus enfoques estéticos, son absolutamente peculiares, específicos. Es innegable que tiene una firme y visible voluntad de estilo, y una voz propia muy acentuada, en los cuales insiste y persiste siempre, sea cual fuere la temática tratada y los medios empleados para informar ésta.

En el aspecto técnico —preocupación constante de Buero— ha conseguido obras acabadísimas, medidas y ensambladas con una perfección y un rigor irrebatibles, llegando en algunos casos hasta cierto virtuosismo de estilo policíaco *(Madrugada)*. Pero, en general, se atiene a los esquemas tradicionales, buscando con afán la concisión y la concentración. Su verbo es claro, directo y despojado de todo dejo retórico, y en ocasiones alcanza un esquematismo y una desnudez que resultan duros por su cortante sinceridad. No obstante, hay veces que Buero tantea los recursos poéticos, no siendo entonces cuando logra sus más positivos aciertos. En general, puede afirmarse que ni la ironía ni el humor suelen hallar cómodo cobijo en sus obras, expresadas con un rigor escueto, pelado, producto de un poco frecuente cruzamiento entre el carpetovetonismo y el cerebralismo. Tampoco es en Buero la ternura el principal resorte para hacer brotar la emoción, aunque se entrevea algunas veces, pudorosamente contenida, en sus comedias; lo que Buero pone en juego son otros motores catárticos, en todo semejantes a los de la tragedia clásica: la piedad, el horror, etc.

El de Buero es un teatro lleno de nobleza y de dignidad; incluso en sus fallos resulta ostensible la honradez con que trabaja. Siempre busca lo trascendente, aun en los momentos en que la materia dramática está más pegada a la afanes terrenales. La mayor parte de sus temas están impregnados de un escepticismo ecléctico, que en algunas ocasiones *(Las cartas boca abajo)* llega a conseguir un ambiente irrespirable y desemboca en una resolución de absoluta, desoladora y cruel desesperanza. En todas las obras dramáticas de Buero Vallejo palpita una desazonada búsqueda de la verdad humana —la verdad inmediata y la verdad trascendente—, una preocupación constante por el hombre y por sus problemas fundamentales y eternos. Esa preocupación y esa búsqueda se derraman por diferentes vertientes estéticas y filosóficas, que van desde el realismo más puramente hispánico hasta el planteamiento de las tensiones que resultan de los enfrentamientos de la realidad con el ensueño, pasando por ciertas actitudes de ascendente existencialista, o vitalista, para decirlo más a la española.

Se ha acusado a Buero Vallejo y a su obra del pecado de ambigüedad. La acusación puede ser válida, siempre que esa ambigüedad sea considerada como fruto inevitable de su incesante investigación en torno al misterio de la vida humana, que le obliga a efectuar giros angustiosos, a plantear dudas y preguntas que, como es natural, no pueden hallar fácil respuesta.

Si la carrera de dramaturgo de Antonio Buero Vallejo se inicia con una intención social independiente *(Historia de una escalera)*, más tarde se orienta hacia otra problemática más densa, elevada y compleja, motivada por un ansia de penetración en el secreto esencial del hombre y hasta en zonas inexploradas del misterio en que aquél se desenvuelve y agita *(Palabras en la arena, Aventura en lo gris, La ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio,* etc.), para derivar finalmente hacia el planteamiento de temas, situaciones y personajes históricos *(Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas)*, convertidos libremente en hechos facticios con el objetivo de ordenar las implicaciones de los mismos, de una manera tácita, a la realidad nacional inmediata. En la obra

de Buero Vallejo existe siempre una fidelidad, entre amorosa y dolorida, al tiempo y a la sociedad que le rodean. Pero tras ello, o debajo de ello, hay una preocupación ética constante —aunque no religiosa en el sentido usual—, a través de la cual lo trascendente surca un piélago de amargas dubitaciones, expresadas por medio de situaciones más o menos extremas, donde la intencionada sordidez, las pasiones mezquinas y las vacilaciones del hombre cotidiano constituyen el inmediato *deus ex machina.*

La comedia que reveló a Buero Vallejo fue *Historia de una escalera.* En realidad, es un drama realista, con intención social. Erróneamente fue calificado por algunos de obra costumbrista, como renovación de las fórmulas del sainete. A pesar de su apariencia, *Historia de una escalera* no tiene apenas relación con esos géneros. Es cierto que su acción se desarrolla en Madrid, en una de esas típicas escaleras de vecindario humilde y afanado; pero este hecho es puramente episódico. El propio autor ha afirmado de esta obra: "La comedia aspira a ser tan universal como española o madrileña; su carácter local surgió de una manera entrañable." Y, abundando en este punto de vista, Valbuena Prat ha dicho: "El drama que se vive (en ella), como el amor, el dolor, las riñas, las miserias y la muerte, podría ser de cualquier lugar análogo, en otro país."

Buero Vallejo, según propia confesión, se propuso con esta comedia "desarrollar el panorama humano que siempre ofrece una escalera de vecindad y abordar las tentadoras dificultades de construcción teatral que un escenario como ése poseía", y, a la vez, dar "la visión del fluir del tiempo en unas familias, que se hace angosta por la angostura del espacio donde ocurre". La acción de este tenso drama, en el que la obsesión del transcurso del tiempo es permanente, se desarrolla en tres épocas distintas: 1919, 1929 y 1939. Es decir, en cada acto ha transcurrido una década, durante la cual los hechos y las personas se suceden, sin variar demasiado, en una amarga realidad cotidiana y ponen en carne viva las pequeñas pasiones de todos los días, los afanes y las miserias, que una vez concluidos tornan a comenzar en un ciclo inexorable, fatal. Todos los personajes parecen abrumados por la vida, arrastrados trágicamente por ella, alejados irremediablemente de la felicidad y encadenados a una pobreza sin solución; pero, sobre todo, muy desgraciados por su forma de ser: mucho más desgraciados por ser como son que por las miserias materiales en que se mueven.

Historia de una escalera es pesimista; el ciclo temporal se cierra del mismo modo que empezó, con un simbolismo realista —valga la conjunción de conceptos— semejante, sólo en cierto modo, al que impregna el final de ciertas obras exintencialistas, como el *Huis-clos* de Sartre. La esperanza apenas aparece; y si lo hace, tímidamente, es en alas de unos conatos de amor que de antemano sospechamos que van a resultar frustrados por el peso de la realidad. "En 1949 —ha escrito Torrente Ballester—, el público madrileño acudía a las representaciones de *Historia de una escalera* a contemplar algo más hondo que la realidad — porque la mentira es una forma de la realidad. Iba a ver la verdad, sencillamente."

Todavía de mayor ambición dramática, aunque en la misma línea de *Historia de una escalera,* es el drama *Hoy es fiesta,* en el que Buero pone en juego situaciones, ambientes y agonistas de raíz popular, con los problemas de cada día, con sus pasiones elementales y sus íntimas tragedias incompartidas. No son los caracteres el principal motor de los hechos dramáticos de esta obra, sino los tipos y las situaciones; de ahí su validez universal, pese a un revestimiento externo de costumbrismo específicamente local. En verdad, es una es-

pecie de tragedia colectiva, cuyos personajes están unidos, más que por sus dolores comunes, por su común esperanza.

Pero la primera obra en que Buero Vallejo alcanza el verdadero *climax* trágico es *En la ardiente oscuridad.* El escenario de la comedia es un asilo de ciegos, cuya sociedad, como dice uno de los personajes, está "envenenada de alegría". El problema esencial —esencial en todos los sentidos— que en ella se plantea, con vuelos metafísicos, ya que no religiosos propiamente dichos, es el de la irreparable limitación de la condición humana. Estos ciegos de Buero se niegan a aceptar su fracaso vital, su ineptitud, y viven encerrados en un engañoso conformismo. Mienten incluso cuando se niegan a pronunciar la palabra que designa su tara física, y se empeñan en hacer parecer auténtico y felicitario lo que únicamente es un cúmulo de ficticias convenciones. Pero en ese remanso de irremediable invidencia física y de voluntaria ceguera intelectual aparece de pronto un personaje, Ignacio, ciego también, que se rebela contra el conformismo y el autoengaño. Es una especie de patético racionalista que se afana en buscar la verdad a todo riesgo, allí donde esa verdad se encuentre y por dolorosa que resulte. El impacto que su actitud produce en su convivencia con los demás es tremendo. Aquellas falsas aguas de paz se agitan tormentosamente y las conciencias, antes adormecidas en su ensueño, se despiertan de pronto y se desazonan hasta alcanzar una violenta tensión interior y exterior. Y lo terrible es que nada se resuelve al final. Ignacio muere asesinado por aquellos a quienes quería mostrar la luz y la verdad, y a los que sólo les ha dejado el dolor. Pero antes de morir ha querido ver las estrellas, aunque sabiendo que, si pudiese verlas, tampoco estaría satisfecho, porque, como él mismo dice, "bien sé que si gozara de la vista moriría de pesar por no poder alcanzarlas".

En cierto modo, esta obra, con su feroz afán de conocimiento, parece una actualización del platónico mito de la caverna. Un aura existencialista orea sin cesar la tragedia, poniendo trabas a todos los sueños de felicidad y proclamando vanos todos los esfuerzos humanos por escapar a la angustia de sabernos tan mínimos y limitados. El mal y el bien se interfieren y se mezclan; a veces, se confunden. El propio Ignacio, que se presenta como un simbólico anunciador del dolor, no es un mesías, aunque su actuación tenga algo de mesiánica. "No puede serlo —dice el autor—, porque es un pobre humano cargado de pasiones encontradas, que busca su luz..., sin ser a veces demasiado bueno." En *La ardiente oscuridad,* como en muchas otras obras de Buero, se superponen el realismo más punzante y un trasfondo simbólico, casi alegórico.

En *La tejedora de sueños,* Buero Vallejo destruye el bello mito de la fidelidad de Penélope, del amor triunfante. La esposa de Ulises es infiel, es soberbia, es envidiosa. Siempre el mismo afán de Buero por bucear en la verdad, arrasando las bellas apariencias, los engaños convencionales, el ensueño, para adentrarse en la lacerante realidad que se guarda tras hermosas veladuras. Un comentarista, José María García Escudero, acusa agudamente al autor de *La tejedora de sueños,* diciendo que tenemos la impresión "de que estamos contemplando el experimento del niño curioso que deshace el muñeco de serrín, a ver qué tiene dentro, y después llora sobre los restos del juguete destripado". El ensueño de Penélope, su tejer y destejer ese ensueño, es destruido al final. Pero trágicamente, simbólicamente.

En *La señal que se espera,* todo es poético y lleno de nobleza. En ella, dice el autor, hay "una invitación a pensar —y a sentir— el problema de las relaciones mágicas, los milagros y los providencialismos; el problema, en suma, de las posibilidades activas de la fe". Pero también hay una destrucción in-



Una escena de «Bodas de sangre», de Federico García Lorca. Reposición en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo.

Una escena de «La casa de Bernarda Alba», de Federico García Lorca, máxima creación escénica del poeta granadino.



Una escena de «La zapatera prodigiosa», de Federico García Lorca. Reposición en el Teatro Marquina de Madrid; intérpretes: Amparo Soler Leal y Guillermo Marín, bajo la dirección de Alfredo Mañas.



Bandolero, dibujo de García Lorca en uno de sus manuscritos.

De pie.

Un optimismo severo y disciplinado.

Las culpas nacidas del miedo, del hambre o del amor.

El que expresó en verso Machado:

"Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar."

Autógrafo de Alejandro Casona.
(Fragmento de su respuesta al «Cuestionario Marcel Proust».)

Una escena de «Nuestra Natacha», de Alejandro Casona, reposición en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, en febrero de 1966, interpretada por Nuria Espert y Pedro Osinaga.





De izquierda a derecha, Enrique Jardiel Poncela, Gregorio Martínez Sierra y José López Rubio, en Hollywood, en los años treinta.

Una escena de «Eloísa está debajo de un almendro», de Enrique Jardiel Poncela, reposición de noviembre de 1961 en el Teatro María Guerrero, de Madrid, dirigida por José Luis Alonso.

Una escena de «¿Dónde vas, Alfonso XII?», de Juan Ignacio Luca de Tena, estrenada en el Teatro Lara en febrero de 1957. Dirección: Roberto Carpio; principales intérpretes: Lola Membrives y Jorge Vico.



José María Pemán.

Una escena de «El Baile», de Edgar Neville, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, en septiembre de 1952. Intérpretes: Conchita Montes, Pedro Porcel y Rafael Alonso.



Una escena de «La Muralla», de Joaquín Calvo Sotelo. Estrenada en el Teatro Lara, de Madrid, en noviembre de 1954. Principal intérprete: Rafael Rivelles.

Víctor Ruiz Iriarte.



Una escena de «Celos del aire», de José López Rubio, estrenada en el Teatro Español en febrero de 1950. Principales intérpretes: Pastora Peña, Elena Salvador, Gabriel Llopart, Rafael Alonso.



Alfonso Sastre.



Una escena de «Querido profesor», de Alfonso Paso. El autor aparece interpretando uno de los papeles: es el personaje con gafas, chaqueta oscura y pantalón claro.

Escena del primer acto de «Un soñador para un pueblo», de Buero Vallejo.



Antonio Buero Vallejo.



Una escena de «El concierto de San Ovidio», de Antonio Buero Vallejo.

«Una mujer cualquiera», de Miguel Mihura, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en mayo de 1953. Principal intérprete: Amparito Rivelles.



tencionada del ensueño y de la ilusión humana, porque la esperada señal es una música de las arpas eolias que anunciará la realización de unos deseos terrenos. Pero —patética y sombría resolución—, cuando suenan las arpas, resulta que son tañidas por manos también humanas...

Con el viejo tema de un cuento de Perrault —Riquet el del Copete—, Buero presenta en *Casi un cuento de hadas* el tema del amor transfigurando "la triste verdad". Un pasaje evangélico —el de la mujer adúltera— le ayuda a crear otra de sus obras menores: *Las palabras en la arena*. Y con una técnica entre policíaca y melodramática hace una comedia técnicamente perfecta, *Madrugada*, llena de valores dramáticos, pero menos cargada de contenido ideológico.

Buero Vallejo utiliza frecuentemente un recurso de difícil consecución escénica, pero muy eficaz una vez logrado: el de introducir en dramas de puro diseño realista algún elemento misterioso, inexplicado, casi sobrenatural. En *Irene o el tesoro*, por ejemplo, existe un duendecillo que ayuda a la protagonista a enfrentarse metafísicamente con el misterio de la existencia. Asimismo, en *Las cartas boca abajo*, acaso el más crudamente patético y realista de los dramas de Buero, que plantea un tema desolador y a ras del suelo, y donde la esperanza no halla el menor resquicio para asomarse a la escena, aparece un personaje *ilógico:* un personaje viviente, de carne y hueso, pero mudo y obsesivo, que es como la conciencia tangible de los demás agonistas con su presencia inexorablemente acusadora. Estos personajes inexplicados vienen a ser como un punto de apoyo en lo sobrenatural, utilizado por Buero para enfrentarse con problemas que no parecen tener solución humana. Lo grave, lo verdaderamente descorazonador, es que tampoco parecen tenerla con la mediación de esos personajes. La desesperanza final de *Las cartas boca abajo* alcanza extremos acongojantes, crueles, despiadados. Cuando la protagonista, desilusionada por todo, abrumadoramente abandonada, dice que sólo el cantar de los pájaros que escucha puede servirle de esperanza, hay otro personaje que le arranca de un feroz manotazo esa última ilusión; le asegura que esos pájaros no cantan; sólo cantan por la mañana, porque entonces son como nosotros, unos aturdidos que no saben lo que hacen; pero, al llegar la tarde, no cantan, sino que gritan. Gritan de terror, porque "al cabo del día han tenido tiempo de recordar que están bajo la dura ley del miedo y de la muerte. Y el sol se va, y dudan que vuelva. Y entonces se buscan, y giran enloquecidos, y tratan de aturdirse... Pero ya no lo consiguen. Quieren cantar, y son gritos los que les salen..." Pocas veces se ha visto en el teatro un final tan patético, tan desesperado. Si acaso existe, es en *Le malentendu*, de Albert Camus, aunque en éste tenga mayor carga existencialista.

Otra vertiente —hasta ahora la última cronológicamente— del teatro de Antonio Buero Vallejo es la del drama histórico, entendiendo éste como la libre interpretación de un momento de la historia nacional, o uno de los personajes de la misma, de la que pueda extraerse una consecuencia intemporal; o una consecuencia aplicable a la más inmediata realidad presente. Esto acontece en *Un soñador para un pueblo* y en *Las Meninas*.

En *Un soñador para un pueblo*, lo mismo que en ciertos dramas de Bertold Brecht —*Galileo Galilei*, por ejemplo—, Buero Vallejo quiere simbolizar en un hombre, en este caso el marqués de Esquilache —muy alejado del personaje real—, el esfuerzo del soñador que dedica todo su afán —un afán tantas veces estéril en nuestra historia— a la europeización de un pueblo obstinado en "despreciar cuanto ignora", afincado en su divinizado primitivismo. Para ello, Buero ha diseñado agudamente unos prototipos humanos, cada uno de los cuales simboliza un determinado grupo social, y ha ideado una trama muy

simple, pero de enorme intensidad. En ella, la referencia a sucesos reales, aunque muy precisa a veces, únicamente es un revestimiento necesario de lo que Buero quiere comunicarnos, en algunos momentos de modo bien concreto y en otros de forma más elusiva. Por ello, todo el que pretenda enfocar esta obra ateniéndose sólo a su apariencia episódica —despotismo ilustrado, Madrid de Carlos III, motín de capas y sombreros, etc.—, incurrirá, a nuestro juicio, en un error elemental: el de tomar el rábano por las hojas.

Dicho de otro modo: Antonio Buero Vallejo, en esta obra, ha convertido en pura materia dramática una gavilla de problemas sociales, culturales, políticos y aun simplemente individuales, de los cuales conviene señalar los siguientes: 1.º El enfrentamiento de los dos grandes sectores de la España, subsiguiente a su llamada decadencia: los que quieren incorporar el país al devenir de la cultura occidental y los que pretenden seguir aferrados a un sentido estático de la historia, inoperante, sólo atento a glorias muertas; 2.º, el patético conflicto interior de un idealista que choca con el materialismo más grosero y con los invencibles intereses creados; 3.º, la siempre dramática situación de un poderoso que ve cómo se derrumba su poder, y 4.º, la consiguiente llegada a la soledad, incluso en el plano afectivo, en el orden pasional, de ese hombre derrotado en el total de sus ilusiones.

Todos estos planos dramáticos se entrecruzan inteligentemente en la factura exterior e interior de *Un soñador para un pueblo,* y en ocasiones llegan a fundirse íntimamente, aunque sea el primero de ellos, el estrictamente orientado hacia el campo político, el que sobresalga de modo más acusado y acuciante.

Una intención muy semejante, aunque por otros caminos, preside la concepción y realización de *Las Meninas.* En ella, gracias a la utilización del pintor Velázquez como personaje, Buero Vallejo plantea el problema del intelectual enfrentado con su circunstancia, con la incomprensión y la angostura mental y moral de la sociedad que le rodea. En torno suyo campan por sus respetos la envidia y la estolidez; sus propios allegados están lejos de entenderlo; y su situación de relativo valimiento cerca del monarca que le sirve de mecenas es la coerción que veda al artista el libre ejercicio de su inspiración y de su estética. De su libre albedrío, en fin.

El eje de la trama de *Las Meninas* se fundamenta en una anécdota, sin duda extraída de la realidad histórica, pero transformada convenientemente por el autor, aunque sin caer en excesivos determinismos. Según esta anécdota, ciertos consejeros áulicos, movidos por la envidia, trabajaron subrepticiamente contra el pintor, llegando hasta denunciarlo al Santo Oficio por haber pintado "La Venus del espejo", que consideraban inmoral. La lucha de Velázquez —del Velázquez de Buero, claro está— contra la difamación y contra la mezquindad constituye el núcleo de la obra, más pródiga en aguda dialéctica que en acción exterior. Aunque no llega a tener la alta calidad crítica de *Un soñador para un pueblo,* abundan en *Las Meninas* las frases de permanente vigencia, las alusiones y sentencias perfectamente aplicables a muchas realidades propincuas. Por ejemplo, en uno de los momentos en que da la réplica a las acusaciones de lascivia que le hace su primo Nieto, Velázquez dice: "Vuestro ojo es el que peca, y no mi Venus. Debierais arrancaros vuestro ojo, si entendieseis la palabra divina, antes que denunciar mi tela. Mi mirada está limpia; la vuestra, todo lo ensucia. Mi carne está tranquila; la vuestra, turbada. ¡Antes que sospechar que vuestro primo había caído en las garras del demonio de la carne, debisteis preguntaros si no erais vos, y todos los que se os parecen, quienes estáis en esas garras y quienes, pensando en él a toda hora, mejor le servís en el mundo! ¡Porque no sois limpio, Nieto! ¡Sois de los que no se

casan, pero tampoco entran en religión! ¡Sois de los que no eligen ninguno de los caminos de la santificación del hombre! ¡Atreveos a afirmar ante Dios, que nos oye, que la tentación carnal no es el más triste de vuestros secretos!... ¿Nada decís?"

He aquí el propósito de Buero Vallejo al escribir estas dos últimas obras de apariencia histórica: fustigar lo actual a través de modelos del pasado, cuyo valor paradigmático resulta innegable. Es cierto que, en estas comedias, el ansia metafísica de Buero ha amainado mucho, sin duda con la intención de encontrar un mayor consenso público. Pero no es menos cierto que siempre constituyen una muestra magnífica de lo que puede ser un teatro eficaz e intencionado.

Miguel Mihura

Siguiendo una línea muy diferente —la del humor, tan ajeno al teatro de Buero Vallejo—, hay otro autor español de la posguerra que posee una singular personalidad y que tiene, evidentemente, voz propia: MIGUEL MIHURA (1906). Desde su primera comedia, *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, pero incomprendida e inédita durante muchos años, hasta sus últimas producciones, el acento peculiar de Miguel Mihura se ha mantenido incólume, aunque es bien cierto que su altura de miras ha descendido bastante en aras de las exigencias del público. Como ha dicho Torrente Ballester, Mihura "cultiva un teatro bifronte: de una parte, comedias cómicas al viejo estilo; de otra, comedias cuyos temas, cuyos personajes, cuyo humor, representan uno de los esfuerzos más apreciables del teatro español actual por introducir una comicidad en la que nada se concede al tópico, en que la invención más afortunada y brillante se esfuerza por mantener la totalidad de la pieza en una línea de novedad, en que el sentido final —dado por una escena muda brevísima— da importancia y gravedad a lo que había parecido hasta entonces pura bagatela imaginativa". En realidad, Mihura creó un tipo de humor, acaso con ciertos antecedentes italianos, que se anticipó claramente a lo que mucho después iba a ser llevado a sus máximas consecuencias por los autores franceses de vanguardia, especialmente Eugenio Ionesco.

Se ha dicho que la originalidad siempre es monótona. La reiteración de temas, de tonos, de ideas y de cadencias en las obras de un autor es una de las claves que dan la medida de su auténtica originalidad. Y Miguel Mihura, a pesar de los naturales altibajos y a pesar, sobre todo, de su voluntaria pérdida de altura, ha insistido bien visiblemente en problemas muy semejantes, en maneras muy parejas de combinar y dosificar la intriga y en idéntico modo de concebir, tratar y presentarnos a sus personajes. Ejemplo patente de ello son no sólo los geniales *Tres sombreros de copa*, sino también *Mi adorado Juan*, *A media luz los tres*, *Sublime decisión*, *Maribel y la extraña familia*, *La tetera*, *Ninette y un señor de Murcia*, etc.

En el trasfondo del teatro de Mihura existe un poso de poesía informulada, pero en muy contadas ocasiones se ha llegado a discriminar la esencia de esa poesía. Recordemos varios ángulos de la "manera" de Mihura, que son su cogollo mismo, su eje diamantino. Ante todo, su temor, su odio al lugar común. Se enfrenta siempre, burlescamente, con el tópico, lo mismo en lo que respecta a los convencionalismos sociales y al léxico coloquial que en lo que atañe a las fórmulas literarias y al diálogo teatral. No acepta prácticamente nada de lo ya establecido por otros. En cualquiera de sus comedias puede observarse el mismo esquema estructural: sobre una línea recta de suave sentimentalismo, sin graves complejidades en la anécdota, el argumento se quiebra

de cuando en cuando, rompe su continuidad con alguna incursión, de frase o de situación, en el terreno del más puro absurdo. Este choque inesperado con la realidad es la clave de su humor. Pero, una vez dislocada circunstancialmente esa línea recta y verosímil, la trama vuelve a su cauce lógico, siempre con un fondo inequívoco de preocupación social, humana, de sátira templada por la ternura. Y he aquí, al llegar a este aspecto, la ternura, el punto en que nos encontramos con el núcleo de la poesía existente en las comedias de Mihura. Todo, bajo la veladura simpática del humor, es tierno, casi sentimentalón. Sólo que la inteligencia del autor le hace disfrazar agudísimamente ese trasfondo, un poco *larmoyant* —recuérdese su predilección por poner en escena, como en los viejos folletines, a la "mala mujer" que resulta un pedazo de pan—, con un pudoroso cendal cómico, con un humor de deliciosa limpieza.

De todo ello puede deducirse que el humor de Mihura no es jamás un humor superficial, frívolo. Es cierto que sus comedias caen plenamente dentro del género tan precariamente llamado de "evasión", porque no se resigna a aceptar las malas inclinaciones generales de la condición humana. Pero no es menos verdad que su tendencia "evasiva" es más un deseo "poético" que una transcripción de la realidad; más un paradigma digno de ser seguido que un ejemplo de lo que realmente acontece en el mundo. Por lo cual, obvio es decirlo, hay una última intención moralizante en el teatro de Mihura, que ya quisieran para sí la mayoría de los autores que juegan con la ética harto puerilmente.

Las últimas tendencias

Entre los muchos autores jóvenes que han surgido en la última década en el panorama escénico español, son contados los que parecen mostrar una auténtica fidelidad a su tiempo, y menos aún los que poseen acento y estilo propios. La influencia libresca y el peso de personalidades internacionales de la talla de Kafka, Beckett, Ionesco, Bretch, etc., han malogrado muchos talentos. De toda la nueva república literaria afecta al teatro, hemos de limitarnos, pues, a citar cuatro nombres, que nos parecen los más representativos y los de más posible influencia en el futuro. Esos nombres son: Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodriguez Méndez y Antonio Gala.

Carlos Muñiz es autor hasta el momento de dos obras, y las dos de considerable calidad, *El grillo* y *El tintero*, especialmente esta última. *El tintero* es una inteligente combinación de las fórmulas expresionistas kafkianas, llevadas a quiebros grotescos y de un realismo trascendido. Su intencionalidad es social —sin compromiso ideológico aparente—, y su tono una acusación resuelta en farsa. Nos presenta los eternos problemas del hombre sencillo destruido por los implacables engranajes de la burocracia. Un sentimiento de fracaso, de irremediabilidad, ligeramente tomado a broma, anega todo el texto. No hay concreción de lugar ni de tiempo; consiste en unos problemas referidos a toda una edad y a todo un mundo. Y el procedimiento técnico en ella empleado hace más eficaz su alegato.

Lauro Olmo únicamente nos ha ofrecido una obra: *La camisa*. Pero una obra en cuyo tenso contenido se entrevé un mundo de posibilidades para el autor. También está inmersa en el cauce de la acusación social o, mejor dicho, de la presentación de hechos sociales evidentes, donde la injusticia de una clase no resulta tan importante como una especie de *fatum* invencible. Situada en un barrio bajo madrileño, tiene algo de teatro costumbrista, si nos atenemos al paisaje de fondo y a los típicos personajes presentados. Pero, por encima de eso, hay un gesto de piedad por las gentes que no encuentran la felicidad,

por los seres humildes que se angustian en persecución de una existencia más holgada. *La camisa* está escrita en un riguroso lenguaje coloquial, sin la más leve sombra de retórica, y en el diálogo son frecuentes las expresiones fuertes, colocadas con justeza. La acción es mínima: unos cuadros de vida cotidiana en el suburbio. Pero la calidad de sus personajes supera constantemente la parquedad de la trama.

Conocemos cuatro obras de JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. La primera de ellas, *Vagones de madera*, era una comedia de fresca factura, en cierto modo emparentada, por su única situación y algunos aspectos del tema, con *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre. La segunda obra de Rodríguez Méndez fue el *Auto de la donosa tabernera*, especie de paso o entremés muy jugoso y brillante, llano de lenguaje y popular de concepto, que puede colocarse en la línea teatral, tan castizamente española, que se abre con Lope de Rueda y Cervantes, que sigue con Ramón de la Cruz y que llega a nuestros días con las distintas versiones escénicas de *El sombrero de tres picos* y algo de Jacinto Grau.

Pero donde de verdad comienza el interés del teatro de Rodríguez Méndez es en sus dos obras mayores: *El milagro del pan y de los peces* y *Los inocentes de la Moncloa*.

El milagro del pan y de los peces está construida con una densa materia. El autor coloca en una situación extrema —recurso muy usado en el teatro moderno—, en una circunstancia-límite, a un grupo de seres humanos, para que sus pasiones y sus espíritus, estremecidos por ellas, actúen con toda intensidad y se desnuden por completo. La acción, como en *Port-Royal* de Montherlant, se desarrolla en un convento. Pero un convento que es, además, cárcel de mujeres. Todos sus personajes son femeninos: las monjas que habitan el cenobio y celan a las reclusas. Sin embargo no es estrictamente el problema religioso lo que en esta obra se plantea. Diríase mejor que es un problema radicalmente humano, el cual, naturalmente, y en razón de su misma humanidad, deriva luego hacia el campo de la *religación*. La fe y la duda, el bien y el mal, alternan en un tremendo patetismo, confundiéndose a veces, interpenetrándose, en un juego acongojante y, en varios momentos, estremecedor. Las agonistas, que luchan hacia afuera y hacia dentro entre estos dos polos, son encarnaciones prototípicas, pero no están diseñadas de una pieza, sino muy matizadas psicológicamente, aunque el perfil de sus caracteres haya sido cargado a veces de tintas en fuertes claroscuros para hacer más patente su naturaleza esencial. Algunos de estos personajes femeninos —Dulce Nombre, mística satánica, casi dostoievskiana; la Superiora, digna del mejor Bernanos; Sacramento, etc.— encarnan respectivamente una determinada dirección de la condición humana, pero también poseen una verosimilitud llena de contrastes, de convincente *realidad*.

En cambio, no es tan rotunda la factura externa de la obra. Para justificar la circunstancia extrema y anómala que provoca el drama, Rodríguez Méndez hace uso tal vez excesivo de recursos convencionales. No resulta muy verosímil la congruencia de las situaciones, ni la referencia lógica acude siempre en abono de los hechos ofrecidos como reactivo, catalizador o precipitante de las pasiones humanas que se vierten a chorro en el drama. He aquí el aspecto menos conseguido de la comedia. Porque los demás son punto menos que perfectos. Así, el recio lenguaje utilizado, casi siempre de una violenta poesía y en ocasiones de una estremecida desnudez, como la sustancia del problema que trata; así la intensidad de las situaciones y el clima general de la obra, encerrado en el sucinto marco físico y moral que lo limita, y que produce una inevitable sensación de agobio, de terror y de piedad al modo clásico de la tragedia.

Si en esta obra apuntaba ya la estatura de un verdadero autor dramático,

en *Los inocentes de la Moncloa* aparece ya de cuerpo entero. Un autor con noble vuelo creador, con firme posesión de los secretos de la técnica u oficio. Esta comedia, de profunda honradez, sin concesiones, terriblemente humana, de intenso realismo, está, además, construida con gran vigor y seguridad. Nada falta ni sobra en ella. Su arquitectura es acabada. Las situaciones se suceden con gran fluidez y lógica, los personajes poseen una ceñida y puntual caracterización psicológica. Los hechos que acaecen en la escena son de una consecuencia ineluctable. Todo en la obra está medido, tiene intención y premeditación. Si advertimos en ella algo reiterativo, se trata de un voluntario y legal artificio del autor para adensar el clima; si notamos cierta monotonía en algún monólogo, tiende al mismo fin: producir el ambiente de congoja, la tensión necesaria para llegar a la desoladora situación del desenlace, si así puede llamarse a la trágica suspensión final.

Los inocentes de la Moncloa, como casi todas las obras de Rodríguez Méndez, es una comedia de círculo limitado, de interior asfixiante, donde todas las miserias humanas transparecen bajo una grisácea capa de vulgaridad cotidiana que parece velarlas. Si en la obra anterior se trataba de un convento de monjas, y en *Vagones de madera* era un vagón de soldados, aquí se trata de una pensión de estudiantes de escasa posición económica. Hombres y muchachas aislados, solitarios, incomunicados e incomunicables, que conviven sin convivir, que se debaten en el abismo de sus íntimos fracasos, que tienen una conciencia "existencial" de su futilidad y su pequeñez. Algunos de ellos persiguen con encarnizada y sorda lucha un destino determinado; otros se sienten ya inmersos en la vaciedad sin remedio. Y todo esto se nos va mostrando gradualmente, con morosidad y angustia, sin acabar de brotar a la realidad escénica, hasta que un hecho insólito —la muerte absurda, estúpida, espantosamente desatendida e inesperada, de un muchacho desconocido, precisamente de un desconocido— sirve de reactivo de todas aquellas conciencias en crisis y provoca un terror hondo, retenido, sin gritos, patéticamente sombrío; un terror casi cósmico: el terror de vivir.

Hay crueldad, sarcasmo, cruda ironía, en cada uno de los actos de esta comedia. Pero, tras toda esta red de gestos escépticos, palpita una incesante y vasta ternura viril, un ancho amor a todos los hombres solitarios y frustrados. Y es esa latente ternura la que consigue que *Los inocentes de la Moncloa* no pueda ser considerada como una comedia de tónica existencialista, a pesar de todos los detalles que en ella parecen indicarlo: el círculo limitado, la incomunicabilidad del ser humano, el permanente descubrimiento del absurdo, las inminencias de la "náusea", etc.

Nada hay de dogmático, de tendencioso, en este tenso drama. Ni se pretende probar con él ninguna tesis. Sólo hay eso, y no es poco: un muestrario humano puesto al rojo vivo. "Así es la vida si la miramos de cerca y sin cristales de filisteo", parece decirnos tácitamente el autor. Se trata de una obra donde el testimonio de lo social no se enturbia con ambigüedades propagandísticas. Realismo de la mejor ley, aun a riesgo de molestar al espectador normal. Y un lenguaje de gran naturalidad, de espontáneo verismo. Un lenguaje teatral, pero perfectamente humano.

ANTONIO GALA hizo su aparición en los escenarios españoles con una comedia bastante singular, que no se atiene a ninguna de las habituales formulaciones ni se emparenta de cerca con los habituales módulos y con las estéticas predeterminadas por las circunstancias. Se trata de *Los verdes campos del Edén,* una obra muy bien estructurada, perfectamente plausible en su contenido esencial. Gala escribe en un limpio y sencillo castellano, sin sombra de retórica ni de énfasis, apto para llegar directamente, por vía cordial, a todos

los públicos. Si es que ha habido alguna complicada cerebración en los propósitos del autor, esa cerebración está tan hábilmente diluida que no resulta visible. El espiritualismo —en su vertiente más cotidiana y sin implicación doctrinal alguna— impregna la comedia; en cada frase, en cada situación.

Pero no se trata de una comedia de las típicamente denominadas "de evasión". Más bien al contrario. Tras su irrealismo, tras la aparente "imposibilidad" de lo que acaece en los dos matizados actos de la obra, se hace patente un crudo y punzante realismo, una triste y acongojada mirada hacia la humanidad sufriente. Y hasta se escuchan en ella ciertos dejos de sátira, suavemente caricaturescos. No obstante, todo ese mundo de abandono, de patética soledad, que Gala nos pinta, está como abrigado en una sutil neblina poética; de una poesía melancólica, terriblemente desesperanzada en el fondo. Los principales personajes esperan, cobijados en la improvisada y triste vivienda de un viejo panteón, cierto inasible futuro, misteriosamente dulce; acaso "los verdes campos" de un Edén muy lejano, lo mismo que aquellos dos "clochards" de Samuel Beckett aguardaban a un indescifrable y nunca advenido Godot.

Es cierto que, entre tanto descorazonado acento, abundan los toques de humana ilusión: un niño que va a nacer, concebido precariamente en el sepulcro; una pareja compuesta por un vagabundo y una trotacalles que aún son capaces de sentir un claro amor, etc. Pero nada consigue cuajar felicitariamente. La amargura subsiste, se recrudece; y culmina en unas excelentes escenas de Navidad que esos desheredados, que son los principales agonistas, protagonizan en el cementerio. Todo ello cerrado con un desolador final. Acaso la principal clave de la obra esté contenida en una frase de la misma: "Los hombres llegan, se aburren y se mueren". Frase de puro ascendiente existencialista muy similar en fondo y en forma a otra de John Osborne en "Mirando hacia atrás con ira". Antonio Gala se mostró, en esa su primera aparición pública, como un auténtico autor de teatro. No obstante, su segunda comedia estrenada, *El sol en el hormiguero,* no obtuvo igual fortuna.

Además de los autores citados, en los tres últimos lustros, y aún antes en muchos casos, han accedido a los escenarios españoles una serie de nombres jóvenes (o de nombres ya conocidos en otras actividades literarias, pero inéditos en el arte dramático). Realizar aquí su nómina completa sería tarea demasiado extensa. No obstante, y sin pretensiones jerarquizadoras, citaremos algunos de ellos, entre los cuales estarán tanto los que han conquistado una amplia audiencia, como los que se han quedado, por una u otra razón, dentro de los círculos minoritarios:

EMILIO ROMERO, novelista, periodista político, que ha estrenado comedias cómicas y ligeras, con cierta pretensión de sátira social en algún caso (*Las personas decentes me asustan, Lola, su novio... y yo*); ADOLFO PREGO, con una comedia de dura crítica social, no plenamente conseguida (*Epitafio para un soñador*); ALFREDO MAÑAS, cultivador de un neolorquismo colorista y con deseada proyección popular (*La feria de Cuernicabra, Historia de los Tarantos*); JAIME SALOM, hábil autor de comedias, de tono amable a veces, levemente dramáticas otras, siempre con buen estilo y noble construcción (*El baúl de los disfraces, Falta de pruebas, Verde esmeralda, Culpables, Parchís Party, Espejo para dos mujeres*); EDUARDO CRIADO, ingenioso y fino (*Cuando las nubes cambian de nariz, Los blancos dientes del perro*); JUAN GERMÁN SCHROEDER, excelente adaptador de Lope de Vega y autor de varias obras en las que se combinan el fondo del lorquismo y ciertas influencias foráneas con una mayor atención al tono poético actual o a la densidad dramática simbolista, además de algunas comedias menos ambiciosas (*La trompeta y los niños, La ciudad sumergida, La esfinge furiosa, La vergonzosa ternura, Estrictamente familiar*);

Jaime de Armiñán, con temas muy del día, excelentemente dialogados, aunque sin grandes ambiciones (*Café del Liceo, Pisito de solteras, Todos somos compañeros*); J. Alonso Millán, seguidor de un humorismo desquiciado y "negro" o atento a temas de la actualidad frívola (*El arsénico, ¿sólo o con leche...?, Mayores con reparos*); Giovanni Cantieri, apoyado en argumentos muy ambiciosos, de fondo amargo, crudo, ironizado o patético (*Historia de Caín, Las águilas y el destino*); J. Martín Recuerda, con una comedia dramática de pretensión social y anticarpetovetónica (*Las salvajes de Puente San Gil*); Enrique Ortenbach, que, por diversos procedimientos, trata de buscar el factor humano con muy distintas tónicas (*Las palmeras de plomo, Sin profesor, Una cuerda de guitarra, El mantel, Valentina*); Agustín Gómez Arcos, que combate, sobre argumentos de fuerte raigambre española, la hipocresía y el fanatismo en varias vertientes (*Diálogos de la Herejía, Los gatos*); López Aranda (*Cerca de las estrellas, Las hogueras de San Juan*); Víctor Andrés Catena (*Crónica de un cobarde*); Rodríguez Buded, J. M.ª Muñoz Pujol, etc.

La falta de perspectiva y la obra aún inmatura, en muchos casos, de estos autores, nos impide arrostrar la tentación de un juicio más completo. Sólo el tiempo, en estos casos, dice la definitiva verdad.

INDICE DE MATERIAS

LITERATURA CONTEMPORANEA

LOS PRECEDENTES DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

por Rodrigo Fernández Carvajal

MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98 EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

por Ángel Valbuena Prat

EL PENSAMIENTO NOVECENTISTA
(1890-1936)

por Eusebio Colomer, S. J.

EL SABER LITERARIO

por A. Carballo Picazo

PROSISTAS Y POETAS NOVECENTISTAS
LA AVENTURA DEL ULTRAÍSMO
JARNÉS Y LOS "NOVA NOVORUM"

por José M.ª Martínez Cachero

LA NOVELA REALISTA Y EL TEATRO
DE COSTUMBRES EN EL SIGLO XX

por F. C. Sainz de Robles

LA GENERACIÓN POÉTICA DEL 27

por Luis Felipe Vivanco

PENSAMIENTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

por Helio Carpintero Capell

LA LITERATURA CIENTÍFICA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

por José M.ª López Piñero

LA NOVELA ESPAÑOLA EN LENGUA CASTELLANA (1939-1965)

por María del Pilar Palomo

Páginas

LA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA EN LENGUA CASTELLANA (1939-1965)

por José Luis Cano

EL TEATRO ESPAÑOL DESDE 1936 HASTA 1966

por Enrique Sordo

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

ESTE LIBRO FUE IMPRESO EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE ARIEL, S. A.
AVENIDA J. ANTONIO, 108, ESPLUGUES DE LLOBREGAT (BARCELONA)